فنِ ترجمہ نگاری
اطلاقی جہات
ساقی ارباب ذوق
0305 6406067
PDF Book Company
تحقیق وتجزیہ
خالد محمود خان

فن ترجمہ نگاری: اطلاقی جہات

فنِ ترجمہ نگاری
اطلاقی جہات

خالد محمود خان

انتساب

بنام

والدِ مرحوم

اُستاد حافظ محمد رمضان

نام کتاب : فنِ ترجمہ نگاری: اطلاقی جہات

مصنف : خالد محمود خان

اشاعت : ای بُکس

کمپوزنگ : راشد علی شاکر

سرورق : راشد علی شاکر

سال : 2023

فری۔ڈاؤن لوڈ

رابطہ،حوالہ

ای میل:khalidmk8@gmail.com

فیس بک لنک

https://www.facebook.com/profile.php?id=100077741072875

یوٹیوب؛عوام کا پاکستان

لنک

https://www.youtube.com/channel/UCovN_TsX74wlSqGLuoZ690w

ٹوِٹر:Awamkapakistan8

انسٹاگرام:۔۔۔۔۔۔

ویب سائٹ۔۔۔۔۔۔

وِکّی پیڈیا۔۔۔۔۔۔

ترتیب

فنِ ترجمہ نگاری کی تفہیم کا بابِ منفرد

ترجمہ کا عام مفہوم متن کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنے کا ہے لیکن اپنے باطن میں یہ بہت ہی وسیع معانی رکھتا ہے۔ فنِ ترجمہ پر افلاطون کی کوئی بحث تو میرے علم میں نہیں ہے لیکن اُس کے نظریۂ نقل کی روشنی میں پوری کائنات ہست و بود تخلیق نہیں بلکہ ترجمہ ہے۔ اُس کے خیالات کی رو سے اصل کائنات کہیں عالمِ نامشہود میں ہے اور ہمارے اردگرد کا وسیع تر منظرنامہ اُس کائناتِ اصل کا ترجمہ ہے۔ افلاطون کا یہ نظریہ مزید دیکھیں تو اہلِ قلم کا تخلیقی سرمایہ بھی تخلیق کے بجائے ترجمہ بلکہ ترجمہ در ترجمہ قرار پاتا ہے۔ یعنی شعرا اپنی شاعری میں جس کائنات کا منظرنامہ پیش کرتے ہیں وہ ترجمہ شدہ کائناتِ مادی کا ترجمہ ہوتا ہے۔ اگرچہ ارسطو نے اس خیال کو رد کیا اور شاعر کی تخلیقی حیثیت کو بحال کرنے کی کوشش کی لیکن اُس کی نظریہ سازی بھی اِس حد تک کامیاب ہوتی ہے کہ شاعر کا لکھا ہوا محض ترجمہ نہیں بلکہ ایک تخلیقی ترجمہ ہوتا ہے۔

ترجمہ کے لیے انگریزی میں Translation کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے جس کا لفظی مطلب تو ''پار لے جانا'' ہے لیکن اس کے متنوع مفاہیم میں ایک مفہوم کسی خیال کو عملی جامہ پہنانے کا بھی ہے۔ گویا ہر انسانی عمل بھی ترجمے کی ذیل میں آتا ہے۔ یوں تشکیلِ کائنات سے لے کر ارتقائے حیات تک کا تسلسل ترجمے ہی کا جاری عمل ہے جو ازل سے ابد تک پھیلا ہوا ہے۔

خالد محمود خان نے اپنے تخلیقی سفر کی ابتدا ترجمے کے ایک مہا کارنامے سے کی اور ''آزادی کا طویل سفر'' کے عنوان سے نیلسن منڈیلا کی آپ بیتی کو اُردو رنگ عطا کر کے تحسین سمیٹی۔ بعد ازاں پائلو کوئلو کے عظیم ناول ''الکیمسٹ'' اور ہٹلر کی ساتھی ایوا براؤن کی ڈائری کا ترجمہ کر کے اپنے کام کو افقی سطح پر آگے بڑھایا اور نام کو عمودی انداز پر۔

ترجمے کے مذکورہ عمل کے دوران میں اُن کے جو عملی تجربات تھے یا اِس عمل کو کامل پیرائے میں ڈھالنے کی کوشش کے سلسلے میں جو انھوں نے مطالعہ کیا اُس کی روشنی میں ''فنِ ترجمہ'' پر اپنی نظری تحریروں کو ''فنِ ترجمہ نگاری'' کی صورت میں منظرِ عام پر لائے اور طالب علموں نیز دوسرے قارئین کی رہنمائی کے اسباب بہم پہنچائے۔

''فنِ ترجمہ نگاری: اطلاقی جہات'' مذکورہ رہنمائی ہی کا تسلسل ہے۔ جس میں خالد محمود خان نے ترجمے کے نظری مطالعے اور عملی تجربات کی روشنی میں عالمی ادب سے اُردو تراجم کے مختلف نمونوں کا عملی تجزیہ کیا ہے اور اپنے تجربات کی جزئیات میں جاتے ہوئے فنِ ترجمہ پر مزید ایسے نکات پیش کیے ہیں جو اس فن سے دلچسپی رکھنے والوں کے مطالعے کے لیے اضافہ ثابت ہوئے ہیں۔

خالد محمود خان نے جن تراجم کا تجزیہ کیا ہے وہ اصنافِ ادب یا شعبہ ہائے علم کے لحاظ سے یکساں نہیں بلکہ مختلف اور متفرق ہیں۔ ان میں ولیم ورڈز ورتھ، حبیب قاآنی، سروجنی نائیڈو کی منظومات کے تراجم، ہنری جیمز، ٹالسٹائی اور ارنسٹ ہیمنگوئے کے افسانوی فن پاروں کے تراجم اور جیمز فریزر، ولیم سوریان، جان رسکن، جیمز لی ہنٹ اور میتھو آرنلڈ کے علمی و نثری سرمائے کے تراجم شامل ہیں۔

مذکورہ مشمولات سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ان میں کتنا تنوع اور رنگارنگی ہے اور مترجمین کا کوئی ایک شعبہ نہیں ہے۔ ترجمے کے فن سے آگاہی رکھنے والے اس امر سے بخوبی واقف ہیں کہ ترجمہ محض متن کے الفاظ یا عبارات کا نہیں ہوتا بلکہ ترجمے سے قبل صنف، زمانۂ تخلیق، زبان کی ثقافت اور مصنف کے مزاج و منشا کی تفہیم بھی حاصل کرنی ہوتی ہے اور متن کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرتے وقت اس تفہیم سے مدد لیتے ہوئے متن کو دوسری زبان کے سانچے میں ڈھالنا ہوتا ہے۔

''فنِ ترجمہ نگاری: اطلاقی جہات'' میں جن تراجم کا جائزہ لیتے ہوئے فنِ ترجمہ کے نظری مباحث کا اطلاق کیا گیا ہے، وہ چونکہ مختلف اصناف یا شعبہ ہائے علم سے تعلق رکھتے ہیں لہٰذا جہاں ترجمہ نگار اپنے اپنے میدان کی حدود سے آگاہ ہوئے، وہاں ان کے تجزیے کے لیے بھی مذکورہ حدود سے واقفیت بہت ضروری تھی اور خالد محمود خان نے اپنی اس واقفیت کے لیے وسعتِ مطالعہ سے بھی کام لیا اور ترجمے کے عملی نمونوں کے داخل میں اُترتے ہوئے ان کی باریکیوں کو بھی سمجھا نیز ترجمہ نگاروں کی افتادِ طبع سے لطف بھی حاصل کیا۔

ترجمہ نگاری کے سلسلے میں سب سے زیادہ پیچیدگیوں کا سامنا شعری ترجمے کے سلسلے میں

ہوتا ہے خصوصاً جب منظوم ترجمہ کرنا ہو۔ عروضی نظام، ہیئتی ڈھانچہ، قوافی کی ترتیب، تراکیب کی بندش ایسے خارجی مسائل کے ساتھ زبان کی ثقافت اور متن کی تہذیب ایسے داخلی معاملات ترجمے کی راہ میں عجیب وغریب رکاوٹیں پیدا کرتے ہیں اور ترجمہ نگار ان رکاوٹوں کو دُور کرتے ہوئے کئی ایک دلچسپ قدم اٹھاتے ہیں۔ خالد محمود خان نے شعری تراجم کے جائزے میں ترجمہ نگاروں کے ان دلچسپ اقدامات سے بخوبی پردہ اُٹھایا ہے۔ ان تجزیات کی روشنی میں جو نتائج مرتب کیے گئے ہیں، اُن سے اتفاق یا عدم اتفاق اپنی جگہ لیکن ترجمہ نگاری کے مسائل اور ترجمہ نگاروں کے تخلیقی یا غیر تخلیقی رویے بہت کھل کر سامنے آتے ہیں۔

افسانوی ادب کے تراجم میں سب سے بڑا مسئلہ کردار، اُن کی زبان اور ثقافتی رسوم کا ہوتا ہے۔ اگرچہ اس سلسلے میں قاری بھی قدرے سمجھوتے سے کام لیتا ہے اور ثقافتی دوری کے مسائل کو سمجھتے ہوئے بیگانگی سے بدکتا نہیں ہے تاہم کہانی میں وہ لطف نہیں پیدا ہوتا جو کسی آشنا تہذیب میں گندھے ہوئے افسانے سے جنم لیتا ہے۔

خالد محمود خان نے جس طرح شعری تراجم کی بوالعجبیوں پر روشنی ڈالتے ہوئے ترجمے کے محاسن کے پیشِ نظر ترجمہ نگاروں کی تحسین کی اور گرفت کرنے کے ساتھ ساتھ بعض رعایتیں بھی دیں، اُن کا یہی قرینہ افسانوں کے تراجم کے سلسلے میں بھی واضح ہے۔ وہ اشفاق احمد کے ترجمے میں متن کی مساویت کی داد دیتے ہیں تو قرۃ العین حیدر کو اُن کی تخلیقی اُپج کے باعث مذکورہ مساویت کی بجائے انحراف کی رعایت دیتے ہیں۔ افسانوی تراجم کا حسن ہی یہی ہوتا ہے کہ ترجمے کو مقامی ثقافت سے ہم آہنگ کرکے پیش کیا جائے تا کہ قاری اُسے کسی غیریت کے ساتھ نہ پڑھے۔

اُردو میں علمی تراجم کی ایک بڑی روایت رہی اور چونکہ اُردو زبان، دنیا کی جدید زبانوں میں سے ہے مگر سماجی اور علمی ہر دوسطح پر ایک پس ماندہ معاشرے کی زبان ہے لہٰذا علمی ترجمہ کے کئی ایک ایسے مسائل سامنے آتے ہیں جو شاید تخلیقی ادب کے ترجمے کے سلسلے میں پیدا نہیں ہوتے۔ ان میں ایک بڑا مسئلہ جہاں اصطلاحات کی منتقلی اور اختراع وایجاد کا ہے، وہاں علمی مفہوم کی جامع ترسیل کا بھی ہے۔ خالد محمود خان کو اس دشواری میں یہ آسانی حاصل ہے کہ وہ ''فنِ ترجمہ نگاری۔ اصطلاحات'' بھی پیش کر چکے ہیں۔ وہ اپنے اس تجربہ سے خوب فائدہ اُٹھاتے ہیں۔

علمی ونثری تراجم کے جائزے میں خالد محمود خان نے تخلیقی ادب کے تراجم کے تجزیات

کی طرح اہم نکات اٹھائے ہیں اور ترجمہ نگاروں کے مسائل کا ادراک کرتے ہوئے علمی ترجمے کی پیچیدگیوں پر قابلِ قدر گفتگو کی ہے۔

فنِ ترجمہ پر مباحث کا ایک طویل سلسلہ ہے۔ اُردو میں اس فن پر جزوی سطح پر مضامین بھی لکھے گئے ہیں۔ سیمینارز اور کانفرنسیں بھی منعقد ہوئی ہیں۔ کتب تصنیف بھی کی گئی ہیں اور ترتیب بھی دی گئی ہیں لیکن ''فنِ ترجمہ: اطلاقی جہات'' اپنی نوعیت کے لحاظ یقیناً انفرادیت رکھتی ہے کہ اس میں ذریعہ کا متن Source Text اور تراجم کے عملی نمونے سامنے سامنے رکھ کر ان کا تجزیہ کرتے ہوئے ترجمے کے نکات کی تفہیم کی گئی ہے۔ اس لحاظ سے یہ فنِ ترجمہ نگاری کی تفہیم کا بابِ منفرد ہے، جو اپنے قارئین کے لیے ہمہ وقت کھلا اور کشادہ ہے۔

خالد محمود خان ایک عمدہ تخلیق کار ہیں مگر اپنی منصبی مصروفیات کے باعث یا اپنی درویشی کی بنیاد پر ادبی حلقوں میں آمدورفت کا سلسلہ کم رکھتے ہیں۔ رسائل میں بھی اُن کی کاوشیں کم ہی دیکھنے میں آتی ہیں، لیکن وہ اپنے تخلیقی سفر میں برابر متحرک ہیں اور جس طرح ہر سال بہار آتی ہے اور ماحول کو معطر کرتی ہے۔ اُسی طرح اُن کی بھی ہر سال ایک نہ ایک تصنیف گُل خوش رنگ کی طرح کھلتی ہے اور اپنے قارئین کو تخلیقی رنگ ونکہت سے بھرپور طور پر نوازتی ہے۔

''فنِ ترجمہ: اطلاقی جہات'' کا علمی حلقوں میں یقیناً خیر مقدم کیا جائے گا اور ترجمہ کی روایت سے دلچسپی رکھنے والے اِسے اپنے مخصوص مزاج اور نوعیت کے باعث دادِ تحسین دیں گے۔

اس کتاب کی ابتدا ولیم ورڈز ورتھ کی نظم "The Lost Love" کے ترجمے کے تجزیے سے ہو رہی ہے۔ محسن زیدی نے اس نظم کے ترجمہ کا عنوان اس کے کردار پر ''حسینہ لوسی'' رکھا ہے۔ ترجمے میں ایک شعر ہے جو مجھے اس کتاب کے مواد اور مصنف کی شخصیت پر قدرے پورا اُترتا نظر آتا ہے تو اپنی گفتگو کا اختتام اس شعر پر کروں تو نامناسب نہ ہوگا۔

ستارہ ایک جیسے ضوفشاں ہو آسمانوں پر
کہ جس کے حُسن پر تنہائیوں سے اور نکھار آئے

ڈاکٹر طارق ہاشمی

شعبۂ اُردو جی سی یونیورسٹی فیصل آباد

ترجمہ نگاری کے نظریات کی اطلاقی جہات

راقم الحروف کی کاوش ''فن ترجمہ نگاری۔نظریات'' میں ترجمہ کے متعلق دوطرح کے تصورات ملتے ہیں۔ہاں البتہ ہرایک جہت میں سے بہت سے پہلواخذ کیے جاسکتے ہیں۔نظریات میں ایک تو روایتی خیالات ،تصورات اور کہاوتیں شامل ہیں۔مگر زیادہ تر جدید، سائنسی نظریات کو پیش کیا گیا ہے۔یہ نظریات علم لسانیات کے اصولوں کے مطابق دریافت کر کے پیش کیے گئے۔ نظریات کا یہ مجموعہ کسی بھی شکل میں مکمل نہیں ہے،بس نمونے کا تحقیقی مطالعہ ہے۔اس کا مطلب ہے کہ مذکورہ کتاب حرف نداء ہے جوآپ سب کومزید بہت کچھ دریافت کرنے کے لیے صداء دیتی ہے۔میں نے ترجمہ نگاری سے متعلق اپنی ایک آرزو کی تکمیل کرنے کی کوشش کی ہے کہ فن ترجمہ نگاری پر ایک مکمل سائنسی مطالعہ Scientfic Study پیش کرسکوں۔اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیےاب تک درج ذیل کام پیش کرسکا ہوں:-

۔فن ترجمہ نگاری۔نظریات

۔فن ترجمہ نگاری۔لفظوں کی ثقافت کا نظریہ اور ترجمہ کامل

۔فن ترجمہ نگاری۔اصطلاحات

۔فن ترجمہ نگاری۔اطلاقی جہات

-فنِ ترجمہ نگاری۔تاریخِ ترجمہ

درج بالا مطالعات آپس میں بے حد مربوط ہیں۔ایک کے مطالعہ سے دوسرے کی تشریح ہوتی ہے۔ایسا ہےاوراس کے بغیر ترجمہ نگاری کے نظریات نہ دریافت کیے جاسکتے ہیں، نہ ایجاداور نہ شرح۔ترجمہ نگاری کی سائنس اورلسانیات کی سائنس کے اس رشتے کو پیش نظر رکھتے ہوئے ''لُغات لسانیات'' کی پیش کاری بھی کی گئی ہے۔ترجمہ سے متعلق بہت سے تصورات اس اُردولغات کی مدد سے فہم کیے جاسکتے ہیں۔''فنِ ترجمہ نگاری۔تاریخِ ترجمہ'' ایک پہلو ایسا جوابھی تک تشنہ طلب تھا۔اس

موضوع تکمیلی کام تو کبھی نہیں ہوسکتا۔پھر بھی جو کچھ میری رسائی میں تھا،پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مجھے آپ سب کی بے حد حوصلہ افزائی اور حمایت کی ضرورت ہے۔ترجمہ نگاری کے نظریات کا اطلاق ایک عملی کام ہے۔کسی مشق کی طرح، ریاضت کی طرح، محنت کی طرح اور تجسس کی طرح۔ان نظریات اور ان کی اقدار کے اطلاق سے آپ کسی ترجمہ کے متن کی مقداری حیثیت کی پیمائش بھی کر سکتے ہیں۔اس کتاب کے ابواب میں اسی نقطہ نظر کو پیش نظر رکھ کراوراسی کی رہنمائی میں اطلاقی تجزیے پیش کیے گئے ہیں۔کتاب کے گیارہ ابواب میں سے ہر ایک میں اطلاقی تجزیہ کا حصہ موجود ہے۔یہ ایک طرح سے تجزیاتی نمونہ یا ماڈل ہے جس کو پیش نظر رکھ کے ہم کسی ترجمے کی اقدار، ماہیت یا کمیت کی پیمائش کرسکتے ہیں۔میرا مطالعہ یہ ہے کہ ترجمہ کے متعلق عام طور پر تصورات، خیالات اور آراء کی حدتک کام نظر آتا ہےاوراس کام کو بہت آگے لے جانے کی ضرورت ہے۔ترجمہ کے متعلق تصورات، خیالات اور آراء بہت ہی ماضی کی کہانی ہے۔ترقی یافتہ معیشتوں میں علمی ترقی بھی اسی رفتاراور توازن سے جاری رہتی ہے جس طرح معیشت کی ترقی۔یہ بہت ہی معنی خیز عمل ہے۔اس کی آسان ترین مثال یوں بھی دی جاسکتی ہے کہ وہ اپنی گاڑی کے چاروں پہیے بالکل برابر رکھتے ہیں۔ان کے درمیان توجہ اوراہمیت کا ذرہ برابر فرق نہیں آنے دیتے۔ان کے عرصہ دراز سے تعارف کرائے ہوئے علوم سے ہم اب متعارف ہونے کی کوشش میں ہیں۔کم ازکم فن ترجمہ نگاری اورلسانیات کے متعلق تو یہ بات درست ہی ثابت ہوتی ہے۔وہ علوم جو میری بحث کا حصہ نہیں ہیں،ان کے متعلق میں رائے دینے سے بھی قاصر ہوں۔

اس کتاب میں ذریعہ کے متن Source Text کواس خیال سے منتخب کیا گیا ہے کہ متن کے مندرجات میں علم بھی ہواورفن بھی۔نثری مضامین میں ادب کے متعلق گراں قدر آراء پیش کی گئی ہیں۔خاص طور سے جان رسکِن ،میتھیو آرنلڈ اور سر جمیز جارج فریزر کی تحریریں۔یہ گراں قدر تحریریں ہم پر علم وفکر کے نئے دروازے یا کم ازکم دریچے کھول سکتے ہیں۔رسکِن اور میتھیو آرنلڈ کے مضامین تو خالصتاً ادبی،تنقیدی اور تجزیاتی نوعیت کے ہیں۔ان کے تراجم میں بھی اسی طرح کی محنت درکار تھی ۔سرجیمز جارج فریزر کی تحریر دنیا کی منفرد ترین تحریروں میں شامل ہوتی ہے۔وہ انسانی لاشعور کے اندر کے جنگلوں کا موازنہ زمین پر پھیلے ہوئے جنگلوں سے کر کے انسانی فطرت کی تشریح کرتے ہیں۔اُن کی تحقیق ''شاخ زریں The Golden Bough''علم وحکمت کی کانوں Mines کی طرح ہے۔

لیو ٹالسٹائی کے ناول ''جنگ اور امن'' کا ترجمہ شاہد حمید خان نے کیا ہے۔اس کے علاوہ ولیم سروین کے ناول "Human Comedy" کا ترجمہ شفیق الرحمٰن نے کیا۔قراۃ العین حیدر نے ہنری جیمز کے ناول "Portrait of a Lady" کا ترجمہ کیا۔اشفاق احمد خان نے ارنسٹ ہیمنگ وے کے ناول "A Farewell to Arms" کا ترجمہ کیا۔مذکورہ ناولوں میں سے ذریعہ کے متن Source Text اور ترجمہ کے متن Target Text میں سے نمونہ کے طور پر تجزیہ کے لیے طویل اقتباسات منتخب کیے گئے کیونکہ مکمل ابواب کی طوالت کو زیر مطالعہ کتاب کا حجم برداشت نہ کرسکتا تھا۔

اس کے علاوہ شاعری کے نمونوں میں ولیم ورڈز ورتھ، جیمز لی ہنٹ، سروجنی نائیڈو کی نظم "The Indian Gypsy" کا ترجمہ سفیر کاکوروی نے کیا ہے۔فارسی کے معروف اور منفرد شاعر مرزا حبیب قاآنی کا قصیدہ شامل ہے۔ورڈز ورتھ کی نظم کا ترجمہ تین شعراء نے کیا ہے۔جیمز لی ہنٹ کی نظم "ABOU BEN ADHAM" کا ترجمہ مولوی عبداللہ نیاز نے کیا ہے۔

ذریعہ کے متون اور ترجمہ کے متون فکری مضامین، ناولوں کے اقتباسات اور عالمی ادبِ عالیہ سے نظموں کے انتخاب پر مشتمل ہیں۔اس انتخاب سے موضوعات میں تنوع کی بہت گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔اس کے علاوہ ترجمہ نگاری کے اصولوں کا اطلاق جس طرح شاعری پر ہوتا ہے، اس طرح فکری مضامین پر نہیں ہوسکتا، اور جس طرح فکری مضامین پر ہوتا ہے اس طرح ناولوں کے متن پر نہیں ہوسکتا۔ترجمہ انسانی رویوں اور صلاحیتوں کی عطاء ہے اور اس میں اتنا تنوع ہے جتنا کہ انسانی مزاج اور رویوں میں ہوسکتا ہے۔یہ بات اس لیے وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ذریعہ کا متن ساز اور ترجمہ کار دونوں ہی انسان ہوتے ہیں اور ان کی علمی پیداوار کسی بھی شکل میں ان کے مزاج اور رویوں کے تاثر سے آزاد نہیں ہوسکتی۔اب اس پر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ سب تحریریں محض موضوعی Subjective ہوتی ہیں۔اس قضیے کا بہت ہی آسان جواب ہے کہ ہم زندگی میں فلسفہ، منطق، تعقلیت جیسے اصولوں کو اپنے رویوں میں شامل کرتے رہتے ہیں جس کی وجہ سے موضوعیت Subjectivity کا گراف کم ہوتا رہتا ہے اور معروضیت Objectivity کا زیادہ۔

اس کتاب کے موضوعات میں قصیدہ قاآنی ایک مختلف اضافہ ہے۔جب ہم ترجمہ کی سائنس کے لیے دنیا بھر کی زبانوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان میں سے جس زبان میں ہمیں زیادہ دلچسپی

ہوتی ہے اسی میں سے متن کے نمونے حاصل کر لیتے ہیں۔یہ رویہ غیر علمی تو بالکل بھی نہیں ہے۔

اس کتاب کے چار تراجم راقم الحروف نے کیے ہیں۔ان میں سے دو مضامین خالصتاً کلاسیکی ادبی تنقید ہیں۔میتھیو آرنلڈ کا مضمون The Choice of Subject in Poetry اور جان رسکن کا نظریہ Pathetic Fallacy کو ترجمہ کرنا میری آرزو تھی۔یہ بھی ہوسکتا تھا کہ کسی اور اچھے ترجمہ کار سے ترجمہ کی درخواست کرتا۔مگر میں یہ نہ کرسکا کہ میرے لیے کون اتنی محنت کرے گا۔جس طرح مجھے میرے کام عزیز ہیں اسی طرح ہر کسی کو اپنے اپنے کام عزیز ہیں۔اس کتاب میں ہر کسی کے ترجمہ کا تجزیہ کیا گیا ہے مگر جو تراجم میں نے خود کیے ہیں ان کا تجزیہ ان کے پڑھنے والوں پر چھوڑتا ہوں۔اس کتاب میں ولیم جارج جیمز فریزر کی شہرہ آفاق اور لازوال تحقیق ''شاخِ زرّیں The Golden Bough'' میں سے تہذیبی ارتقاء سے متعلق ایک مضمون کا انتخاب کیا گیا ہے۔اس کی پیش کاری اور ترجمہ نگاری میں میری بہت سی خوشیاں ہیں۔میری یہ ساری خوشیاں اس تحریر کو پڑھنے والوں کے لیے ہیں۔اس کتاب میں میرا چوتھا ترجمہ مرزا حبیب قاآنی کے ''قصیدہ قاآنی'' کا ہے۔

اس بات کو دہرانا ضروری ہے کہ جو تراجم میں نے کیے ہیں ان کے معیار پر زیادہ گفتگو نہیں کی گئی۔البتہ یہ پیش بینی مجھے تسلی دیتی رہی کہ کوئی نہ کوئی محقق، استاد، طالب علم یا قاری ان تراجم کا تجزیہ زیادہ درست انداز میں کرسکے گا۔البتہ دیگر مختلف ترجمہ نگاروں کے تراجم کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور ترجمہ نگاری کے اصولوں کی اطلاق پذیری کو جانچا، پرکھا یا پیمائش کیا گیا ہے۔میری آرزو ہے کہ اردو زبان میں ان موضوعات پر ماہرین پہلے سے بھی بہت زیادہ کام کریں تاکہ آنے والی نسلیں ان کی عرق ریزی سے استفادہ کرسکیں۔میرے خیال میں کسی قوم کے افراد کے لیے یہی لامحدود انعام ہوتا ہے۔میں دل کی گہرائیوں سے ڈاکٹر طارق ہاشمی، پروفیسر الیاس کبیر، محمد شکیل مجاہد اور محمد وکیل تبسم کا شکرگزار ہوں۔مجھے ہمیشہ ان کا اعتماد اور اعتبار حاصل رہا۔

خالد محمود خان

ہاؤس نمبر ۳۱۶۔بی۔سٹریٹ ۱۶

گورنمنٹ ایمپلائز سوسائٹی فیز III ماڈل ٹاؤن، لنک روڈ۔لاہور

khalidmk8@gmail.com

بابِ اوّل:

William Wordsworth

نظم

The Lost Love

تراجم

عزیز احمد عزیز: کھوئی ہوئی محبت
محسن زیدی: حسینہ لوُسی
محمد ابراہیم: دیدہ نم

اطلاقی تجزیہ

تعارف

ولیم ورڈز وتھ

عزیز احمد عزیز

کھوئی ہوئی محبت

ایک دوشیزہ رہا کرتی تھی آبادی سے دُور ضوفشانی کرتی رہتی تھی لب دریا وہ حُور
حسنِ دل افروز پر نازاں تھی خود اس کی حیات غیرت خلد بریں تھی اُس کی رنگین کائنات
شمع نور افشاں تھی لیکن کوئی پروانہ نہ تھا
حُسن بے پردہ تھا لیکن کوئی دیوانہ نہ تھا
دیدۂ بلبل سے پنہاں جو گلِ بے خار ہے اپنے دامن میں لیے صد زینتِ گلزار ہے
صبح سے پہلے نکلتا ہے جو تارا چرخ پر دیکھ کر جس کی ضیاء شرمندہ ہوتا ہے قمر
وہ سراپا حُسن بھی اسُ پھول کی تصویر تھی
وہ مجسم ناز تھی، اُس نجم کی تنویر تھی
تھی وہ اسِ دنیا میں، دنیا سے مگر مستور تھی بوئے گُل گلشن میں تھی اہلِ چمن سے دُور تھی
اسُ نے جب اسِ باغ ہستی سے نگاہیں پھیر لیں آنکھ پرُ خوں تھی نہ پھر اسُ کے لیے کوئی کہیں
قبر میں آرام سے وہ سو رہی ہے بے خبر
آتش غم سے جلا جاتا ہوں میں خستہ جگر

محسن زیدی

حسینہ لُوسی

جہاں نقشِ قدم کوئی نہیں تھا رہگزاروں میں
وہیں پر ایک حسینہ کا حریمِ رشکِ جنت تھا
جہاں پر نغمہ زن دریائے ڈوتھا آبشاروں میں
وہیں پر ایک کامِ حُسن محرومِ محبت تھا
کسی کائی بھرے پتھر کی جیسے آڑ میں آکر
کنول کا نصف چہرہ جلوہ سے محروم ہوجائے
ستارہ ایک جیسے ضوفشاں ہو آسمانوں پر
کہ جس کے حُسن پر تنہائیوں سے اور نکھار آجائے
وہ بے گانہ رہی اہلِ نظر پر بھی نہ تھی ظاہر
قضا نے ایک دن آکر بالآخر مہربانی کی
کہ لُوسی قبر میں آرام فرما ہے، مگر شاعر
کوئی حد ہی نہیں اُس کے غم و سوزِ نہانی کی

محمد ابراہیم

دیدہ نم

ہے اِستادہ چمن میں نرگسِ شہلا بہ رعنائی
گلاب اور موتیا کی ہم نشینی حسنِ افزاء ہے
مثال اس کی نہ گلشن میں نہ جنگل میں کہیں پائی
وہ اپنے حُسن پر اترائے جتنا اُس کو زیبا ہے
اگرچہ اس کی نہایت خوبصورت سرمگیں رنگت
اور اس پر آویزاں شبنم کا قطرہ ایک طرفہ ہے
مگر ایک آنکھ دیکھی ہے جو دل کو موہ لیتی ہے
نہ پوچھو کیفیت تابش کی جب آنسو جھلکتا ہے
طلوع مہر سے پہلے ہی وہ ایک قطرہ شبنم
کچھ ایسا خشک ہو جائے اثر جس کا نہ ہو باقی
اسی طرح بناوٹ سے کیا ظالم نے دیدہ نم
جدا ہوتے ہی میرے چھائیگی دل پر فراموشی

The Lost Love

She dwelt among the untrodden ways
وہ جہاں رہتی تھی وہاں کے راستوں پر کوئی نہ چلتا تھا
Beside the springs of dove;
دریائے ڈوف کے چشموں کے پہلو میں
A maid who there were none to praise,
ایک دوشیزہ جس کی تعریف کرنے والا کوئی نہ تھا
And very few to love:
اس سے محبت کرنے والے بہت ہی کم تھے
A violet by a mossy stone
ایک بنفشہ کا پھول، جو اس چٹان کے پاس تھا جس پر کائی لپٹ چکی تھی
Half hidden from the eye ;
آنکھوں سے ذرا نیچے تک چھپی ہوئی تھی
--Fair as a star, when only one
ستارے کی طرح تاب دار
Is shining in the sky.
جب وہ آسمانوں میں چمکتی تھی
She lived unknown, and few could know
وہ بے نام ہی رہتی تھی اور اسے کوئی نہ جانتا تھا
When Lucy ceased to be;

جب لُوسی اس دنیا سے رُخصت ہوگئی

But she is in her grave, and oh

مگر آہ! اب وہ اپنی قبر میں ہے

The difference to me !

اور یہی بات میرے لیے بہت مختلف ہے

---William Wordsworth

اطلاقی تجزیہ

ولیم ورڈز ورتھ انگریزی زبان کا وہ یکتائے زمانہ شاعر ہے جسے 'شاعرِ فطرت' کے نام کا اعزاز حاصل ہے۔ زیر تجزیہ نظم "The Lost Love" کو 'کھوئی ہوئی محبت' یا 'گم شدہ محبت' کے ترجمہ میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ ورڈرز ورتھ کی یہ مختصر نظم حُسن اور حُزن کی اقدار اور جذبوں سے منوّر رہے۔ کم عمر لڑکی لوُسی کی وفات کے بعد اس کے متعلق ورڈز ورتھ ایسے خیالات کا اظہار کرتا ہے جو زندہ انسانوں کو بھی نصیب نہیں ہوتے۔ وہ اس دنیا میں نہیں ہے اور شاعر اس کے اس دنیا میں نہ ہونے سے نکال کر نظم میں ہونے کا اہتمام کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ورڈز ورتھ کی دیگر بہت سی نظموں میں یہ مختصر نظم بہت ہی مقبولیت کی حامل ہے۔

اردو زبان میں اس نظم کو تین شعراء، عزیز احمد، محسن زیدی اور محمد ابراہیم نے ترجمہ کیا ہے۔ ان کی نظمیں سازِ مغرب حصہ اول مرتبہ حسن الدین احمد ولا اکیڈمی حیدر آباد میں شائع ہوئیں۔ تینوں شعراء نظم کی معنویت کا فہم وادراک کر کے اس کا منظوم اردو ترجمہ کرتے ہیں۔ ان کے تراجم کے انفرادی تجزیہ کی ضرورت ہے۔ سب سے پہلے عزیز احمد کے منظوم ترجمہ کا اطلاقی تجزیہ کیا جاتا ہے۔

کھوئی ہوئی محبت؛ عزیز احمد عزیز:

عزیز احمد نے ورڈز ورتھ کی نظم کا منظوم ترجمہ کیا ہے۔ ورڈز ورتھ کی نظم بارہ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ جبکہ عزیز احمد کی نظم نو اشعار یعنی ۱۸ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ اس لحاظ سے اگر ترجمہ کی لغت کی شمار کاری کی جائے تو ثابت ہوتا ہے کہ ترجمہ کی لغت ذریعہ کے متن کی لغت سے تینتیس فیصد یا تیسرا حصہ سے زیادہ ہے۔ پہلے ہی جملے میں وہ Untrodden ways کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ وہ اپنی شعری فن کاری کی تکمیل اور اظہار کے لیے ورڈز ورتھ کی معنویت میں اضافے بھی کرتا

ہے۔مثال کے طور پر درج ذیل اظہارات ،مصرعے ورڈز ورتھ کی نظم سے باہر کے ہیں اور ترجمہ میں اضافہ ہیں۔

-- ضوفشانی کرتی رہتی تھی لب دریا وہ حُور
-- اس نے حسنِ دل افروز پر نازاں تھی خود اس کی حیات
-- غیرت خود خُلد بریں تھی اس کی رنگیں کائنات

-- دیدہ بلبل سے پنہاں جو گُلُ بے خار ہے
-- اپنے دامن میں لیے صد زینتِ گلُ زار ہے
-- دیکھ کر جس کی ضیاء شرمندہ ہوتا ہے قمر
-- وہ سراپا حُسن بھی اسُ پھول کی تصویر تھی

ترجمہ کی نظم میں درج بالا جملے ذریعہ کے متن میں موجود ہی نہیں۔ورڈز ورتھ کی نظم میں ان مصرعوں کی موجودگی ثابت ہی نہیں ہوتی۔بلاشبہ یہ مصرعے شعری جمالیات کے خوبصورت نمونے ہیں مگر ان کا مطالعہ ترجمہ کے حوالہ سے ہے اور ترجمہ کے تصور سے آزاد نہیں ہے۔ترجمہ کاری کے عمل میں اس طرح کے اضافے اپنی تخلیقی رعنائی ،لفظیات اور جمالیاتی قدروں کے باوجود احسن نہیں سمجھے جاتے۔عزیز احمد اگر ورڈز ورتھ کے ذریعہ کے متن کے بارہ مصرعوں پر سات مصرعے اپنی طرف سے اضافہ کرتے ہیں تو اس سے بہتر تھا کہ وہ ترجمہ کرنے کی بجائے اپنی ہی نظم کہہ دیتے۔ان کی اس نظم میں درج ذیل مصرعے واقعتاً ذریعہ کے متن کے مطابق ترجمہ کے متن کی حیثیت رکھتے ہیں۔

-- ایک دوشیزہ رہا کرتی تھی آبادی سے دور
-- شمع نورافشاں تھی لیکن کوئی پروانہ نہ تھا
-- حسن بے پردہ تھا لیکن کوئی دیوانہ نہ تھا
-- صبح سے پہلے نکلتا ہے وہ تارہ چرخ پر
-- وہ مجسم ناز بھی اس نجم کی تنویر تھی
-- تھی وہ اس دنیا میں، دنیا میں مگر مستور تھی

-- بوئے گلشن میں تھی اہل چمن سے دور تھی
-- اس نے جب اس باغ ہستی سے نگاہیں پھیر لیں
-- آنکھ پرخوں تھی نہ پھر اس کے لیے کوئی کہیں
-- قبر میں آرام سے وہ سو رہی ہے بے خبر
-- آتشِ غم سے جلاتا ہوں میں خستہ جگر

اس طرح کے تراجم کرنے کی بجائے طبع زاد نظمیں کہہ لینا بہتر ہوتا ہے۔ترجمہ کاری ایک سائنس ہے جس میں بلاوجہ کے اضافے ،ترامیم یا کانٹ چھانٹ غیر اصولی عمل ہوتا ہے۔ترجمہ کاری میں ہر حالت میں اس سے گریز کرنا چاہیے کیونکہ اس سے ذریعہ کے متن کی معنویت مسخ ہوتی ہے۔کسی پیغام کو بگاڑ تگاڑ کر ترسیل کرنے کی بجائے ،ترسیل نہ کرنا ہی بہتر ہے۔

ورڈز ورتھ کی انگریزی نظم کے بین السطور نثری اردو ترجمہ مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔یہ ترجمہ اگرچہ غیر شاعرانہ ہے ،نثری اور سپاٹ ہے مگر کسی بھی شاعر کے ترسیل کردہ مفہوم سے موازنہ کے لیے اس کی ایک خاص اہمیت ہے۔اس سے ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ کونسا شاعر ذریعہ کے متن Source Text کے اندر رہ کر ترجمہ کاری کرتا ہے اور کون سا ترجمہ Target Text ذریعہ کے متن سے باہر نکل جاتا ہے۔

حسینہ لُوسی؛ محسن زیدی:

محسن زیدی نے ورڈز ورتھ کے عنوان کی بجائے اپنی طرف سے ''حسینہ لوُسی'' کا عنوان سجایا ہے۔خیر یہ کوئی بہت بڑی گمراہی نہیں ہے۔شعری تصورات میں اتنی ساری لچک تو ہوتی ہے کہ کسی سیدھی سادھی بات کو علامتی یا استعاراتی انداز میں بیان کر دیا جائے۔محسن زیدی نے علامت اور استعارہ کا سہارا لینے کی بجائے اس دوشیزہ کے نام کا عنوان مرصع کیا ہے جس کے متعلق یہ نظم لکھی گئی تھی۔ذریعہ کے متن کے بارہ مصرعوں کی طرح ترجمہ کا متن بارہ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ترجمہ کا متن ذریعہ کا متن میں کسی قسم کا کوئی ترمیم و اضافہ یا کمی نہیں کرتا۔

یہ ترجمہ ماہر لسانیات جیکب سن رومن کے نظریہ ''ترجمہ میں متن کے مساوی معنویت Equivalence'' کی شرائط پر پورا اُترتا ہے۔اگرچہ شعری جمالیات کا اہتمام موجود

ہے مگر کوئی خیال ذریعہ کے متن سے باہر سے نہیں لایا گیا۔ بڑی چابکدستی اور فن کاری سے اس ترجمہ کو نبھایا گیا ہے جو کہ معنویت کی مناسبت Accuracy کے اعلیٰ ترین معیار پر پورا اترتا ہے۔

محسن زیدی کے ترجمہ کی نظم میں ایک نیا عنصر بھی موجود ہے۔ وہ عنصر بہت اہم اور نمایاں ہونے کے باوجود غیر محسوس انداز میں قاری کی نظروں سے پھسل کر غائب ہو جاتا ہے۔ ترجمہ کی نظم کا پہلا مصرع تیسرے مصرع کا ہم قافیہ اور ردیف ہے۔ اسی طرح ترجمہ کی نظم کا دوسرا مصرع چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ور دیف ہے۔ یہ انداز اور سلیقہ پوری نظم میں ایسے ہی چلتا رہتا ہے۔ ترجمہ کی نظم قدیم ہونے کے باوجود اپنے اندر ایک جدید پہلو رکھتی ہے۔ یہ ایک مرحومہ کے متعلق زندہ نظم ہے۔

دیدہ نم؛ محمد ابراہیم:

محمد ابراہیم نے ترجمہ کی نظم میں ورڈز ورتھ کی معنویت کے تاثر کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور معنویت پیش کرنے کی نہیں۔ اس سے مراد ہے کہ چھوٹی سی نظم کے تاثر کو بالواسطہ انداز میں پیش کر دیا گیا ہے جس کو ترجمہ تو کسی بھی شکل میں نہیں کہا جا سکتا۔ اس نے جو کچھ ورڈز ورتھ کی نظم سے اخذ کیا ہے اسے شاعرانہ بلکہ فن کارانہ انداز میں پیش کر دیا ہے۔ اس نے ورڈز ورتھ کی نظم کو پیش نہیں کیا۔ ترجمہ تاثر کی ترسیل نہیں ہوتا بلکہ معنویت کا مناسب ترین ابلاغ ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ نظم ترجمہ کے کسی معیار پر پورا نہیں اترتی۔ اس نقطہ نظر کو تجرباتی انداز میں سمجھنے کے لیے ذریعہ کے متن میں اردو کے نثری ترجمہ سے تقابل اور تضاد کیا جا سکتا ہے۔

جہاں تک ترجمہ کی نظم کی تیکنیکی ساخت کا تعلق ہے۔ یہ بہت ہی سادہ ہے۔ ورڈز ورتھ کے بارہ مصرعوں ہی میں پیش کیا گیا ہے۔ مصرعوں اور اشعار کی ساخت پہلے چار اشعار میں غزل کے ردیف وقافیہ کی طرح ہے۔ البتہ آخری دو اشعار میں ردیف وقافیہ بدل جاتا ہے۔ اس عمل کا بھی کوئی شعری جواز بظاہر دریافت نہیں ہوتا۔

محمد ابراہیم نے جس تاثریت کو بنیاد بنایا ہے وہ اسے اپنی تخلیقی نظم کی شکل میں بھی پیش کر سکتے تھے بجائے اس کے اس کو ترجمہ کے نام سے پیش کریں۔ وہ اگر ورڈز ورتھ کی نظم کی تاثریت کی بجائے اس کی نظم پیش کرتے تو ترجمہ کاری کے اعلیٰ اصولوں کا حصول دریافت کر چکے ہوتے۔ مگر ایسا نہیں ہے۔

تعارف

William Wordsworth

ولیم ورڈز ورتھ

سیاسی تحریکوں کی طرح ادبی تحریکیں بھی اٹھتی، چلتی اور مٹتی رہتی ہیں۔ نشاۃ ثانیہ کی طوفانی تبدیلیوں کے بعد اصلاحی تحریکوں کا دور شروع ہوا۔ یورپ میں خاص طور سے برطانیہ میں اصلاحی تحریکوں Reformation کے بعد رومانوی تحریک Romanticism شروع ہوئی۔ دراصل نشاۃ ثانیہ سے قبل اور اس کے بعد کی ساری ادبی تحریکیں اپنے ہی ارتقاء کا حصہ تھیں۔ رومانوی تحریک بڑی دلچسپی کا مطالعہ ہے۔ اس میں شاعر انفرادیت یا موضوعیت Subjectivity کی طرف سفر کرتا ہے اور زندگی کی نئی نئی قدریں دریافت کرتا ہے۔ زندگی نہ تو موضوعیت تک محدود ہے اور نہ ہی معروضیت Objectivity زندگی کی حدوں کو پھلانگ سکتی ہے۔ رومانوی تحریک جذبہ، انفرادیت، محبت، عشق، فطرت سے تعلق کا اظہار، حزن و ملال، حزنِ ذات، ہجر وفراق کے علاوہ اور بے شمار عناصر تھے جو رومانوی خیال کا حصہ تھے۔

ولیم ورڈز ورتھ کو رومانوی تحریک کے عظیم ترین شعراء میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس کی پیدائش ۱۷۷۲ء میں ہوئی اور جلد ہی تھوڑے تھوڑے عرصہ کے بعد ان کے والد اور والدہ اس دنیا سے رخصت ہوگئے۔ ورڈز ورتھ اور اس کی بہن ڈوروتھی نے بڑی عُسرت کی زندگی گزاری۔ اگرچہ ورڈز ورتھ نے کیمبرج یونیورسٹی تک تعلیم حاصل کی مگر کوئی خاطر خواہ روزگار حاصل کرنے میں کامیاب نہ ہوا۔ وہ کم وبیش تیس برس تک روزی رزق کی محرومی کے ساتھ جیتا رہا۔ اس دوران میں وہ کثرت سے لکھتا رہا تاہم وہ کوئی شناخت حاصل نہ کر سکا۔ ہاں البتہ وہ شعراء کرام جن کی معاشرہ میں کوئی شناخت تھی وہ ورڈز ورتھ کے کلام پر پھبتیاں کستے تھے۔ بالآخر

ورڈز ورتھ کی ملاقات عظیم شاعر اور فلسفی نقاد ایس۔ٹی۔کولرج S.T.Colridge سے ہوئی جو کہ بہت ہی محبت بھری اور پرخلوص دوستی کی شکل اختیار کر گئی۔کہا جا سکتا ہے کہ کولرج کی دوستی نے ورڈز ورتھ کو نیا اعتماد دیا۔ورڈز ورتھ نئے جوش و جذبہ سے لکھنے لگا اور اس کی شاعری کی پذیرائی ہونے لگی۔وہ برطانیہ کے علاقہ لیک ڈسٹرکٹ میں آباد ہو گیا۔اس علاقے میں سے دریائے ڈرونیٹ Derwent گزرتا تھا۔ورڈز ورتھ اس کو دنیا کا حسین ترین دریا سمجھتا تھا۔جوں جوں اس کی زندگی میں ٹھہراؤ آتا گیا اس کی شاعری بھی پھلتی پھولتی گئی۔یہاں تک کہ ساؤتھے Southey کی وفات کے بعد اسے برطانیہ کے ملک الشعراء Poet Laureat کا اعزاز عطا کیا گیا۔

ورڈز ورتھ فطرت کے دامن میں پیدا ہوا اور فطرت ہی کے دامن میں زندگی گزار کر اس دنیا سے رخصت ہوا۔اس کی زندگی میں ایک ہی خوشی تھی اور وہ اُس کی شاعری، اور شاعری میں خیال کا اظہار تھا۔ہاں البتہ ذاتی زندگی میں اس کا معاشقہ ایک سرجن کی بیٹی اینیٹ ویلون Annette Vallon کے ساتھ ہوا۔اس معاشقے کے نتیجہ میں ان کے ہاں ایک بیٹی بھی پیدا ہوئی۔مگر ورڈز ورتھ نے کافی عرصہ بعد میری ہاچن سن Mary Hutchinson کے ساتھ شادی کی۔ورڈز ورتھ کی زیادہ تر زندگی کولرج اور اپنی بہن ڈوروتھی کے ساتھ گزری۔اس کا ایک بہت عزیز نوجوان اور خیر خواہ دوست رائز لے کیلورٹ تھا۔وہ تپ دق کا مریض تھا۔اس نے اپنی وفات کے وقت اپنے تھوڑے بہت بچے کھچے پیسے ورڈز ورتھ کے لیے وصیت کیے۔اس سے ورڈز ورتھ کی ذاتی زندگی میں کچھ معاشی آسانیاں نمودار ہوئیں۔اس کے بعد اس نے شاعری پر بہتر توجہ دی۔

ورڈز ورتھ بسیار نویس تھا۔اگر چہ زندگی کے طویل دور میں اس کی شاعری کی پذیرائی نہ ہوئی مگر وہ دل جمعی سے لکھتا رہا۔اس طرح اس کے دیوان ضخیم تر ہوتے گئے۔اس کی معروف ترین تحریروں میں درج ذیل اہم ترین ہیں:

- The Prelude
- Theories on Poetry
- Essays on Criticism

- Lyrical Ballads
- Preface to Lyrical Ballads

ان کے علاوہ ورڈز ورتھ نے متعدد موضوعات پر اپنے خیالات تحریر کیے۔بین الاقوامی سیاسی موضوعات اور تعلقات پر بھی مبنی تحریریں مشاہدہ میں آتی ہیں۔اس نے The Borderers اور Guilt and Sorrow کے عنوان سے ڈرامے بھی لکھے۔ورڈز ورتھ کو اس کی فطرت کی محبت کے نتیجہ میں Pantheist بھی کہا جاتا ہے۔اس سے مراد ہے کہ فطرت ہی اس کا خدا تھی۔ٹینی سن Tennyson نے ورڈز ورتھ اور اس کی شاعری کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے بہت ہی معنی خیز انداز میں کہا:

''اس نے کبھی کم تر بات نہ کی''۔

باب دوم:

The Choice of Subjects in Poetry

MATTHEW ARNOLD

ترجمہ

شاعری میں موضوع کا انتخاب

اطلاقی تجزیہ

تعارف

شاعری میں موضوع کا انتخاب

شاعری کے دو چھوٹے مجموعے شاعر کے نام کے بغیر شائع ہو گئے۔ ایک ۱۸۴۹ء میں اور دوسرا ۱۸۵۲ء میں۔ اس مجموعے میں جو نظمیں شامل ہیں ان میں بہت سی نظمیں گمنامی کے مجموعوں میں شامل تھیں۔ باقی نظمیں پہلی دفعہ شائع ہو رہی ہیں۔

میں نے اپنے اس مجموعے میں سے وہ نظم نکال دی ہے جو ۱۸۵۲ء میں چھپنے والے مجموعے کا عنوان تھی۔ میں نے ایسا اس لیے کیا کہ اس کا موضوع دو تین ہزار سال پہلے سسلی اور یونانیوں سے ملتا تھا اور یقیناً بہت سے لوگ اس وجہ کو کافی سمجھیں گے۔ میں نے ایسا اس لیے تو نہیں کیا کہ اپنی رائے میں نظم کی جو خاکہ نگاری میں کرنا چاہتا تھا میں اس میں ناکام ہو گیا۔ میرا ارادہ تھا کہ میں اورفیئس Orpheus اور ماسیئس Musaeus کے یونانی فلسفی خانوادوں میں سے کسی ایک کی نظموں کا احاطہ کروں۔ وہ جو اپنے ہم عصر شاعروں میں زندہ رہا اور وہ بھی اس وقت جب یونانی سوچ اور جذبہ تیزی سے تبدیل ہو رہا تھا۔ صوفیانہ رجحانات کے غالب آنے کی وجہ سے ان کا کردار بدل رہا تھا۔ ایم پیڈوکلیز Empedocles کے اقتباسات سے یہ بات کافی حد تک ظاہر ہو جاتی ہے کہ ہم کسی عہد میں کسی فرد کے جذبات کو مکمل طور پر جدید سمجھتے ہیں۔ ہم میں سے جو لوگ یونانیوں کی عظیم اور حکیمانہ یادگاروں سے مانوس ہیں، فرض کر لیتے ہیں کہ ان کے اصلی نقوش غائب ہو چکے ہیں جیسے سکون، خوشگواریت، عدم دلچسپی پر مبنی معروضیت غائب ہو گئی ہو۔ ذہن کا مکالمہ اسی کے ساتھ شروع ہو چکا ہے۔ جدید مسائل نے اپنے آپ کو پیش کر دیا ہے۔ ہم شکوک و شبہات کے متعلق پہلے بھی سنتے آئے ہیں اور اب ہیملٹ Hamlet اور فاؤسٹ Faust کی حوصلہ شکنی کا مشاہدہ کر رہے ہیں۔

اس قسم کے آدمی کے جذبات کو اگر تسلسل کے ساتھ پیش کیا جائے تو یہ کافی دلچسپی کا باعث ہوتا ہے۔ ارسطو Aristotle کا کہنا ہے کہ ہم کسی چیز کو پیش کرنے کی نقل سے مسرت حاصل کرتے ہیں، خواہ وہ جیسی بھی ہو۔ یہ ہماری شاعری سے محبت کی بنیاد ہے اور ہم اس سے خوشی حاصل کرتے ہیں۔ وہ اس پر مزید اضافہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ تمام علم ہمارے لیے قابل قبول ہیں۔ صرف فلسفی کے لیے ہی نہیں بلکہ تمام انسانیت کے لیے۔ ہر پیش کاری جو مستقل اور مسلسل ہوتی ہے اس کو دل چسپ ہی فرض کرنا چاہیے کیونکہ ہر قسم کے علوم میں یہ تشفی کا باعث ہوتی ہے۔ جو چیز کسی قسم کے علم پر مبنی نہیں ہوتی وہ دلچسپی کا باعث نہیں ہوتی۔ اس طرح کی چیزیں مبہم اور غیر مربوط تصور کی جاتی ہیں۔ ایسی پیش کاری جو عام طور پر مخصوص، مناسب اور ٹھوس ہونے کی بجائے غیر معین اور کمزور ہوتی ہیں۔

کسی بہت ہی مناسب پیش کاری کو دلچسپ توقع کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اگر یہ پیش کاری شاعرانہ ہو؛ تو اس کے لیے اور بہت کچھ چاہیے ہوتا ہے۔ یہ تقاضا صرف دلچسپی کے لیے ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کے ساتھ ساتھ قاری کو جوش و جذبہ اور خوشی فراہم کرنے کے لیے بھی ہے۔ یہ جذبہ ایک طرح سے طلسم کا ابلاغ کرتا ہے اور مسرت کی روح پھونک دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ہیسوائیڈ Hesoid کے مطابق دیویاں ''برائی کو بھول جانے اور احتیاط کے معاہدہ'' کے لیے پیدا ہوئی تھیں۔ یہ لازم نہیں کہ شاعر لوگوں کے علم میں اضافہ کرے۔ لیکن یہ ضروری ہے کہ وہ ان کی خوشی میں اضافہ کرنے کا باعث ہو۔ شلر Schiller کہتا ہے کہ تمام فنون خوشی کے لیے وقف ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ نہ کوئی بڑا اور نہ کوئی سنجیدہ مسئلہ ہوتا ہے۔ ماسوائے اس کے لوگوں کو کیسے مسرت پہنچائی جائے۔ اصل فن Art یہی کچھ ہوتا ہے کہ وہ ارفع ترین مسرت کو تخلیق کرتا ہے۔

شاعری کے کسی نمونے کا صرف یہ جواز ہی کافی نہیں ہوتا کہ وہ بہت مناسب ہے بلکہ دلچسپ پیش کاری بھی ہوتی ہے۔ یہ ثابت کرنا لازم ہے کہ لوگ ایسی پیش کاری سے خوشی حاصل کریں۔ کسی فن پارے کی پیش کاری میں الم ناک ترین حالات میں مسرت کے جذبات کسی نہ کسی حد تک موجود رہتے ہیں۔ کسی بہت ہی بڑے المیہ اور تازہ ترین حزنیہ کی وجہ سے بھی مسرت کا عنصر ختم نہیں ہو سکتا۔ صورتحال جس قدر الم ناک ہو گی مسرت کی گہرائی بھی اسی طرح مناسبت سے بڑھتی رہے گی۔ اس کے برعکس یہ صورت حال المیہ کی نسبت سے خوف ناک تر ہوتی جاتی

ہے۔کون سے ایسے مواقع ہوتے ہیں جن کی پیش کاری بہت ہی مناسبت کے باوجود مسرت حاصل کرنے کا باعث نہیں ہوتی؟ یہ ایسے حالات ہوتے ہیں جن میں ابتلاء سے نجات کے لیے کوئی عمل نہیں ہوتا، ذہنی دباؤ کا تسلسل بڑھتا رہتا ہے،صورت حال سے نجات نہیں ہوتی، امید نہ مزاحمت، کچھ بھی نہیں۔سب کچھ برداشت کرنا ہوتا ہے۔اس کے علاوہ کچھ نہیں ہوسکتا۔ایسے حالات میں ناگزیر یاسیت موجود رہتی ہے۔یکسانیت ہر چیز کے بیان میں موجود رہتی ہے۔جب حقیقی زندگی میں ایسی چیزیں ہوتی ہیں تو وہ دردناک ہوتی ہیں،الم ناک نہیں۔ایسی چیزوں کی شاعری میں پیش کاری بھی دردناک ہی ہوتی ہے۔

شاعری میں اس قسم کے حالات اسی طرح غلط لگتے ہیں جس طرح ایم پیڈو کلیز Empedocles کو نظر آتے تھے۔میں نے ان کو اسی طرح پیش کرنے کی کوشش کی ہے ۔اسی تعلق سے میں نے اپنی وہ نظم موجودہ مجموعہ سے نکال دی ہے۔

مجھ سے پوچھا جاسکتا ہے کہ میں نے ایسا کیوں کیا۔کیا میں اس نظم کو نکال کر کسی غیر اہم معاملہ کی جواب دہی میں پھنس گیا ہوں؟ میں نے ایسا اس لیے کیا ہے کہ میں اس وجہ کو تسلیم کرنے کے لیے بے چین تھا جس کی وجہ سے نظم کو مجموعہ سے نکال دیا۔یہ وہی وجوہات تھیں جو پہلے زیر بحث آچکی ہیں۔میں نے ایسا جدید ناقدین کے احترام میں نہیں کیا ہے جو قدیم عہد اور دور دراز کے ملکوں کے موضوعات کے انتخاب کے خلاف رائے رکھتے ہیں اور صرف جدید موضوعات کو مناسب سمجھتے ہیں۔

کسی ذہین نقاد کا کہنا ہے کہ جو شاعر عوام کی توجہ حاصل کرلیتا ہے اس کو صرف شدہ ماضی کو چھوڑ دینا چاہیے۔اسے صرف زمانہ حال کے اہم موضوعات کی طرف متوجہ رہنا چاہیے تاکہ اس کی پیش کاری میں دل چسپی اور تنوع دونوں عناصر موجود رہیں۔

اب میں اس نقطہ نظر کو بالکل ہی فضول سمجھتا ہوں۔یہ تو تجزیہ کے قابل ہے۔یہ اس حد تک تو درست ہوسکتا ہے جہاں تک زمانہ حال میں جدید ناقدین کا خیال ہو۔ان کے خیال میں فلسفہ بھی ہوسکتا ہے اور غرور بھی،لیکن کوئی حقیقی بنیاد نہیں۔اس سے تو قاری کے فیصلہ سے انکار کا نتیجہ سامنے آتا ہے۔جبکہ ایسے ناقدین تجزیہ کرکے اسے اپناتے ہیں۔مصنفین کے لکھنے کے عمل پر غلط انداز میں اثر انداز ہوتے ہیں۔

دنیا کی تمام قوموں میں شاعری کی ابدی اقدار کیا ہیں؟ان میں،ایکشن،انسانی تحرک ،اپنے آپ میں طبعی دلچسپی اور جن چیزوں کو فن کے ذریعے بہت ہی دلچسپ انداز میں شاعری میں پیش کیا جاسکتا ہو۔آخر الذکر نقاد کیا اس فضول بات پر فخر کرسکتا ہے کہ ہر چیز اس کے قبضہ قدرت میں ہے۔کسی داخلی طور پر گھٹیا چیز کو وہ اپنی فنکاری کے زور پر خوشگوار بنا کر پیش کرسکتا ہے۔وہ ہمیں اپنی مہارت کی تعریف پر تو مجبور کرسکتا ہے لیکن اس کے کام میں ناقابل تلافی غلطی ہوگی۔

تو گویا شاعر کو سب سے پہلے بہت اچھے ایکشن یا تحرک کا انتخاب کرنا ہوتا ہے۔کون سے ''ایکشن'' بہت ہی ارفع ہوتے ہیں؟ایسے اعمال جو انسانی شفقت و مروت کو بہت زیادہ اُبھاریں وہی ارفع اعمال ہوسکتے ہیں۔ایسے بنیادی جذبے جو انسانی نسلوں میں ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ان پر وقت کی گذران بھی اثر انداز نہیں ہوتی۔یہ جذبے ایک جیسے اور اور ہمیشہ مستقل رہتے ہیں۔ان میں دل چسپی مستقل اور ہمیشہ کی ہوتی ہے۔یہ کسی پرانے عمل کی جدید ترین شکل ہوتی ہے اس لیے اس کو پیش کاری کی مناسبت سے کوئی فرق نہیں پڑتا بلکہ اس کا انحصار اس کی داخلی قدروں پر ہوتا ہے۔ہماری فطرت کے عناصر اور جذبات کے لیے وہی کچھ عظیم ہے جس میں جذبہ ہو اور ابدی طور پر دلچسپ ہو۔اس کی دلچسپی کا تناسب اس کی عظمت اور جذبہ کی مناسبت سے ہوتی ہے۔ہزاروں برس پرانا کوئی عظیم انسانی ایکشن آج کے عہد کے چھوٹے عمل سے بڑا ہی رہتا ہے۔اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ عہد جدید کا چھوٹا ایکشن بہت ہی مہارت سے سرانجام دیا گیا ہو،اس کی زبان دل پذیر ہو،اس کے اطوار مانوس ہوں،عصر حاضر کے اشارے ہوں،ہمارے تمام تر عارضی جذبات اور دلچسپیاں وغیرہ۔اس سے وہ یہ مطالبہ کرہی نہیں سکتے کہ ان کے فن پاروں سے لوگوں کو اطمینان ملے۔ان کی توقعات کی سمت کسی اور طرف ہوتی ہے۔شعری فن پارے مستقل جذبات کی سلطنت ہوتے ہیں۔ان میں دلچسپی پیدا کرنی چاہیے۔ان پر اس سے کم کی تمام تر آوازیں فوراً خاموش ہو جاتی ہیں۔جدید نظم میں ایکی لیز Achilles، پرومیتھیئس Prometheus، کلائی ٹم نیسٹرا Clytermnestra اور ڈیڈو Dido کے کردار اس دلچسپی سے کہاں پیش کیے جاتے ہیں جس دلچسپی کے ساتھ ماضی میں انہیں پیش کیا گیا۔ہم روزمرہ کے مقامی رزمیہ میں الجھے رہتے ہیں جو ہماری آنکھوں کے سامنے وقوع پذیر ہوتا رہتا ہے۔ہمارے پاس

ایسی نظمیں ہوتی ہیں جو عہد جدید کے ایسے کرداروں کی پیش کاری کرتی ہیں جو ہمارے رابطے واسطے میں رہتے ہیں۔ یہ نظمیں جدید زندگی، اخلاق اور دانش کی پیش کاری کرتی ہیں۔ ایسے فن پارے ایسے شاعروں نے تخلیق کیے ہیں جو اپنے زمانے اور قوموں میں ممتاز ہوتے ہیں۔ پھر بھی میں بغیر کسی خوف کے کہوں گا کہ ڈوروتھیا Dorothea، چائلڈے Childe، ہیرالڈ Harold، فو کی لین Focelyn کی تحریریں قاری کی سردمہری کو کم نہیں کرتیں۔ جس طرح ان کے مقابلے میں ایلیاڈ Iliad کے بعد کے حصے قاری پر اثر انداز ہوتے ہیں یا اوریسٹا Oresta یا ڈیڈو Dido کی تحریر سے۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اس کی سادہ سی وجہ یہ ہے کہ آخری تین کے معاملہ میں ایکشن Action بہت ہی ارفع ہے۔ کردار عظیم ہیں۔ مواقع زیادہ اثر انگیز ہیں۔ شاعری میں دلچسپی کا باعث یہی سچی وجوہات ہیں اور صرف یہی۔

یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ماضی کے اعمال اپنی ماہیت میں دلچسپ ہی ہوتے ہیں مگر عہد جدید کے شاعر کے لیے ضروری نہیں کہ ان کو اپنا لے۔ کیونکہ اس کے لیے یہ ممکن نہیں ہوتا کہ وہ ماضی کے پیش کردہ فن پارے میں دلچسپی کو اپنے ذہن میں حاضر یا پیش کر سکے۔ اس لیے نہ وہ گہرائی میں محسوس کر سکتا ہے نہ ہی زوردار انداز میں ان کی پیش کاری کر سکتا ہے۔ مگر ایسا ہر حال میں درست بھی نہیں ہے۔ وہ ماضی کے اعمال اس مناسبت سے نہیں سمجھ سکتا جس مناسبت سے وہ عہد جدید کو سمجھ سکتا ہے۔ مگر اس کا کام اسی طرح کی اہم اقدار سے ہے۔ ایڈی پس Oedipus اور میک بتھ Macbeth کہاں رہتے تھے، وہ کن گھروں میں رہتے تھے، ان کے درباروں میں کونسی رسومات رائج تھیں، جدید شاعر ان سب باتوں کو مکمل طور پر ادراک کے احاطے میں نہیں لاسکتا اور نہ ہی وہ اس کے لیے بہت ہی لائق توجہ ہوتی ہیں۔ اس کا کام انسان کے اندر کے انسان سے ہے۔ المیہ حالات میں انسانوں کے حالات اور رویے جس میں ان کے انسانی جذبات ظاہر ہوتے ہیں۔ یہ چیزیں مقامی اور عمومی نہیں ہوتی ہیں۔ ان اقدار تک جدید شاعر اور ہم عصر شاعر کی رسائی ہوتی ہے۔

''ایکشن'' کی تاریخ کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی بلکہ ایکشن کی اصل اہمیت ہوتی ہے۔ ایکشن کے انتخاب اور اس کی ساخت ہی تمام تر اہمیت ہوتی ہے۔ یہ بات یونانی ہم سے بہت پہلے سمجھ چکے تھے۔ ان کے اور ہمارے شعری نظریات میں جو فرق میں سمجھ پایا ہوں وہ یہ ہے

کہ ان کے لیے سب سے زیادہ اہم شعری ایکشن، کردار اور برتاؤ تھا۔ جہاں تک ہمارا تعلق ہے تو ہماری توجہ صرف الگ تھلگ خیالات اور تصورات کی اقدار پر مرکوز ہے۔ یہ سب کچھ اس وقت وقوع پذیر ہوتا ہے جب عمل کے ساتھ برتاؤ Treatment کیا جاتا ہے۔ وہ ہر چیز پر توجہ دیتے تھے اور ہم صرف اجزاء پر۔ وہ ایکشن Action کو اس کے اظہار سے زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ ہمارے ہاں اظہار عمل پر غالب رہتا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ وہ اظہار میں ناکام ہو گئے تھے یا اس کی طرف ان کی توجہ نہیں تھی بلکہ اس کے برعکس ان کے ہاں اظہار کے بہت اعلیٰ نمونے اور معیار پائے جاتے ہیں۔ وہ اسلوب کے ایسے آقا تھے جن تک کسی کی رسائی بھی ممکن نہ تھی۔ ان کا اظہار اس قدر ارفع اور قابل تعریف اس لیے تھا کہ وہ اپنے مقصد کی درست سمت میں رہتا تھا۔ یہ اتنا سادہ اور ان کے اتنا تابع تھا کہ وہ اپنی طاقت اپنے ابلاغ کرنے والے معاملات کی زرخیزی سے حاصل کرتا تھا۔ آخر کیا وجہ تھی کہ یونانی المیہ کے شاعر اتنے تھوڑے موضوعات تک محدود رہتے تھے کیونکہ اعلیٰ معیار کی شرط یہ ہے کہ ایکشن تھوڑے سے بھی ہوں تو وہ مل کر بہت اعلیٰ معیار قائم کرتے ہوں۔ یہ نہیں سوچا جاتا تھا کہ کسی بہت معیاری موضوع پر ہی بہت معیاری نظم کہی جاسکتی ہے۔ کچھ ایکشن ایسے تھے جن کو اس لیے اپنایا جاتا تھا کہ یونان کے المیہ سٹیج پر مکمل طور پر غالب آجائیں۔ ان کی اہمیت کبھی کم نہ پڑتی تھی۔ وہ ہمیشہ کے مسئلہ کی طرح موضوع رہتے تھے۔ ہمیشہ اور تسلسل سے شاعر کی ذہانت کو مواد مہیا کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم جدید عہد کے لوگوں کو یونانی المیہ کوئی بنجر سی چیز نظر آتی ہے۔ فضول باتوں کے خلاف رائے اور اجتماعی نغمے، مکالموں میں شرکت، عمل از خود اور اوریسٹیز Orestes یا میروپ Mirope یا الکمایون Alcmeon دلچسپی کے مراکز کی طرح کھڑے نظر آتے تھے۔ بھولے ہوئے۔ جاذب، اہم ترین؛ غرض کوئی بھی چیز ڈرامہ دیکھنے والے کی توجہ کو خراب نہ کر سکتی تھی۔ ایسا اس لیے تھا کہ لہجوں کا دباؤ تسلسل سے بہت کم رکھا جاتا تھا تاکہ سننے والوں کی حسِ سماعت کی سمع خراشی نہ ہو۔ جب ڈرامہ دیکھنے والا تھیٹر میں داخل ہوتا تھا تو اس کو سامنے پرانی خوف ناک کہانی نظر آتی تھی۔ دیکھنے والے کو کہانی کا مکمل خاکہ سمجھ میں آجاتا تھا۔ اس کے ذہن میں لازمی اور معمولی مناظر آجاتے تھے۔ ایک طویل وقفے کے بعد شاعر نظر آتا تھا۔ وہ کہانی کا سراپا خاکہ ہوتا تھا۔ کہانی کو آگے بڑھاتا تھا۔ ایک لفظ بھی ضائع نہیں ہونے دیتا تھا۔ اپنے جذباتی تغیر کی وجہ سے کسی جذبے کا

اضافہ نہیں ہونے دیتا تھا۔ منظر بہ منظر ڈرامہ آگے بڑھتا رہتا تھا۔ روشنی شائقین کے اجتماع پر پڑتی تھی۔ اس سے دیکھنے والوں کی سٹیج کی طرف جمی ہوئی نظریں نظر آتی تھیں۔ یہاں تک کہ ڈرامہ کے آخری لفظ آجاتے اور صبح کے وقت ان پر منکشف ہوتا کہ انہوں نے لافانی حسن کا نظارہ کیا ہے۔

اس بات کا مطالبہ یونانی نقاد نے کیا تھا۔ یہ وہ بات تھی جس اثر کے لیے یونان کا شاعر کوشش کرتا تھا۔ اس سے یہ ظاہر نہیں ہوتا تھا کہ ڈرامہ کا ایکشن کب شروع ہوگا؟ ہمیں یہ معلوم نہیں ہوتا کہ پرسائے Persae ایس کی لس Aeschylus کے ڈراموں میں کیا خاص مقام رہتا تھا۔ کیونکہ وہ اپنے عہد کی دلچسپی کی ترجمانی کرتا تھا اور یہ وہ بات نہیں تھی جو ایک مہذب یونانی چاہتا تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ اس کی فطرت کے مستقل عناصر حرکت میں آئیں اور ڈرامہ میں کہانی کا کافی وقت گزرنے کے بعد ایکشن کا عمل شروع ہو۔ پھر بھی یہ سب کچھ پرسائے کے درجے سے بہت اعلیٰ ہوتا تھا۔ دیکھنے والے کی نظر میں یہ سب کچھ بہت ارفع تھا۔ یونانیوں کو اپنے بہت حکیمانہ ذوق پر کوئی شک نہ تھا۔ عہد جدید کا ایکشن ان کے بہت ہی قریب تھا۔ وہ سب کچھ جو حادثاتی طور پر گزر رہا تھا اور آپس میں گڈمڈ ہو گیا تھا۔ کسی نظم کو عظیم تر بنانے، غیر جانب داری اور اپنے آپ میں مکمل موضوع بناتے تھے۔ اس طرح کے موضوعات طربیہ شاعروں کے ہوتے تھے۔ ہلکی پھلکی شاعری کے لیے پولی بئس Polibius کا کہنا تھا کہ زیادہ مشکل ہوتی تھی اور جن موضوعات کی اجازت ہوتی تھی انہی کی حدود وقیود میں رہنا ہوتا تھا۔ ارسطو کے قابل تعریف مقالہ کی طرح ان کا نظریہ اور عمل اوران کے شاعروں کے لاثانی لفظ ہزاروں زبانوں میں پکارے جاتے تھے۔ ''ہر چیز کا انحصار موضوع پر ہے۔ مناسب ایکشن کا انتخاب کریں۔ صورت حال کے مطابق جذبات کی گہرائی پیدا کریں۔ اگر یہ کچھ ہو گیا تو باقی سب کچھ بھی ہو جائے گا''۔

وہ ہر قسم کی شاعری میں جس اصول پر سختی سے کاربند رہتے تھے اور موضوعات کا انتخاب کرتے تھے وہ بہت ہی محتاط انداز میں نظم کی تعمیر کا اصول تھا۔

ہمارا انداز نظر اس سے کتنا مختلف ہے! ہم بہت ہی کم سمجھتے ہیں کہ منندر Menander کیا کہنا چاہتا تھا۔ اس نے ایک آدمی کو اپنا طربیہ ڈرامہ کے ختم ہونے پر اس کے تسلسل کے متعلق معلوم کرنے پر بتایا کہ اس نے ایک سطر بھی نہیں لکھی تھی۔ کیونکہ وہ اپنے ذہن میں ایکشن کو تعمیر کر

رہا تھا۔ کوئی جدید نقاد اسے یقین دہانی کرا سکتا تھا کہ اس کی کہانی کی خوبصورتی اسی وقت بڑھتی جا رہی تھی جب وہ اس کو لکھتا جا رہا تھا۔ ہمارے پاس ایسی نظمیں بھی ہیں جو صرف اس لیے زندہ ہیں کہ وہ یک سطری ہیں یا ایک ہی اقتباس۔ وہ اس لیے عظیم نظمیں نہ تھیں کہ وہ مکمل تاثر پیدا کر سکتی تھیں۔ ہمارے ہاں ایسے نقاد بھی ہیں جو اپنی توجہ کو غیر جانب دارانہ تاثر پر مرکوز رکھتے ہیں۔ میں اکثر یہ سوچتا ہوں کہ ان میں سے اکثریت اپنے دل میں یہ یقین ہی نہیں رکھتی کہ کسی نظم کا کوئی مکمل تاثر ہو سکتا ہے یا اخذ کیا جا سکتا ہے یا شاعر سے اس کا تقاضا کیا جا سکتا ہے۔ وہ اس اصطلاح کو ایک عام مابعد طبیعاتی تنقید سے زیادہ کچھ نہیں سمجھتے تھے۔ وہ شاعر کو اجازت دیتے ہیں کہ وہ جس موضوع کو چاہے اس کا انتخاب کر لے۔ اس طرح کی صورتحال میں یہی کچھ ہو سکتا ہے کہ شاعر وقتاً فوقتاً اپنی اچھی تحریروں سے ان کو مطمئن کرتا رہے۔ بکھرے ہوئے خیالات اور تصورات برساتا رہے۔ ایسی تنقید کا نتیجہ تو ایسا ہی ہو سکتا ہے۔ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ وہ اس کو اجازت دیں کہ وہ ان کے احساس کے اطمینان کی شاعری نہ کرے۔ مگر یہ شرط لگا دیں کہ وہ ان کے خطابیہ احساس اور تجسس کو مطمئن کرے گا۔ وہ اگر نقادوں کے اطمینان کو نظر انداز کرتا ہے تو اس میں کوئی حرج نہیں۔ بلکہ ان کے اطمینان کے اہتمام کے خلاف تنبیہ کی جا سکتی ہے کہ ایسا کچھ نہ کیا جائے۔ پس اس صورت حال سے نمٹنے کے لیے ضروری ہے کہ شاعر کی بہت ذاتی داخلی اچھائیوں کی افزائش ہو۔ ان میں کسی قسم کی بیرونی خصوصیات مداخل نہ ہوں۔ وہ بہت ہی خوش قسمت ہوگا کہ اگر وہ مکمل طور پر اپنے آپ پر انحصار کرے جو کہ عین فطری عمل ہے۔ مگر جدید نقاد ایک بڑی جعلی حرکت کرتے ہیں۔ وہ مکمل طور پر جعلی مقاصد تجویز کر دیتے ہیں۔ شاعر کو بتایا جاتا ہے کہ 'موجودہ تاریخ میں اپنے ذہن کی صحیح تمثیل ہی غالباً ایسی اعلیٰ قدر ہے جسے شاعر کو حاصل کرنا چاہیے'۔ اور شاعر اسی کے مطابق کوشش بھی کرتا ہے۔ اپنے ذہن کی تمثیل کی پیش کاری تو فن کا سب سے بڑا مسئلہ ہے۔ اسے ایکشن کی نقالی کرنا ہوتی ہے! نہیں، یقیناً ایسا نہیں۔ ایسا کبھی نہیں ہو سکتا۔ اس طرح کا شاعر جو کچھ کرتا ہے اس سے کبھی عظیم شاعری تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ فاؤسٹ Faust نے اسی طرح کی کوشش کی۔ اس کے اقتباسات بہت خوبصورت ہیں۔ اس کے مارگریٹ کے متعلق مناظر کا حسن بے مثال ہے۔ فاؤسٹ نے خود اندازہ لگایا کہ مجموعی طور پر اس کا یہ فن پارہ درست نہیں ہے۔ اس کا عظیم مصنف، عہد جدید کا عظیم ترین شاعر، تمام زمانوں کا عظیم نقاد، اس فن پارے کی عظمت کو تسلیم

کرنے والا پہلا آدمی ہوگا۔اس نے اپنے کام کا صرف دفاع کیا۔اس نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ اس کا یہ کام اپنی مناسبت کی وجہ سے جانچ پرکھ کے قابل ہے۔

عہد جدید کا ابہام بہت بڑا ہے۔بہت سی نصیحت کرتی ہوئی آوازیں چکرا کر رکھ دیتی ہیں۔کافی سارے موجودہ فن پارے جو نوجوان مصنفین کو متوجہ کرتے ہیں کہ وہ انہیں اپنا ماڈل بنا لیں۔یہ تو ایسے ہی ہے کہ جیسے وہ کسی ایسے ہاتھ کے طالب ہوں جو ابہام میں ان کی رہنمائی کرے۔کوئی آواز اسے تجویز کرتی رہے کہ ایسا کرنا چاہیے۔اس پر یہ واضح کرتے رہیں کہ وہ جس کام کی طرف اس کی توجہ دلانا چاہتے ہیں وہ اس کام کی مدد سے اسے اس کی منزل مقصود تک پہنچا دیں گے۔انگلش کے مصنفین کو تو اس طرح کے رہنما نظر ہی نہیں آئیں گے۔یہ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر اس کی توجہ ایسے بہترین ماڈل کی طرف ہونی چاہیے جس کو وہ تخلیق کر سکے اور جو اپنی ماہیت میں اعلیٰ ترین ہوں۔وہ ان تحریروں میں اس طرح اتر جائے کہ اگر وہ آزادانہ طور پر ارفع ترین تخلیقات نہ کر سکے تو ان کی روح کو اپنی گرفت میں تو رکھ سکے۔

اس طرح کے مصنفین میں شیکسپیر کی حیثیت مثالی مصنف کی ہے۔شاعری میں تمام ناموں میں سے عظیم ترین نام۔ایسا نام جس کو کبھی احترام کے بغیر نہ لیا جا سکے۔اس کے باوجود میں اس شک کا اظہار ضرور کروں گا کہ اس کے لفظوں کا اثر اور شاعری قارئین کی اکثریت کے لیے ثمر بار ہوتی ہے مگر کیا دوسرے شاعروں کے لیے یہ کوئی خاص برتری ہے۔اصل میں شیکسپیر نے بہت ہی ارفع موضوعات کا انتخاب کیا۔دنیا میکبتھ، رومیو اور جولیٹ سے زیادہ اچھے کردار فراہم ہی نہیں کر سکتی تھی۔اس نے عصر حاضر کے کرداروں کے متعلق قابل احترام نظریہ تو قائم نہیں کیا تھا۔نہ ہی اس نے اپنے ذہن میں تشکیل پانے والی تمثیل کے ساتھ دلچسپی کا کوئی اظہار کیا تھا جیسے کہ عام طور پر بڑے شاعر کرتے ہیں۔اس نے تو صرف اتنا ہی کیا جو بہت اچھے ایکشن کے لیے بہت ہی ضروری تھا۔اس کو جب بھی ایکشن کی ضرورت پیش آئی اس نے اسے اختیار کیا انہی کرداروں کی طرح اور یہ سب کچھ اسے ماضی میں بہترین نظر آیا۔عظیم شعراء کی عمومی خوبیوں کے مقابل اس نے اپنی خاص صلاحیت کا تحفہ پیش کیا۔اس کا یہ تحفہ خوشگوار، کافی، اصل اسلوب، نمایاں اور بے مثال، جس کی طرف متوجہ ہونے کے لیے وہ کوئی مزاحمت نہ کر سکتا تھا۔وہ اپنی ہی کسی اور صلاحیت کو اس سے برتر نہ ہونے دیتا تھا۔یہیں پر کوئی عیاری ہے۔اس کی دوسری صلاحیتیں بطور شاعر بنیادی نوعیت

کی تھیں۔گوئٹے Goete کا کہنا ہے کہ شاعر کو عمومی خوبیوں سے پیش کاری کا انداز بالاتر کرتا ہے جو کہ اشکالات کو جنم دیتا ہے نہ کہ فکری گہرائی، لفظیات کی زرخیزی اور نہ ہی کثرتِ وضاحت کو۔مگر شاعری کے کام کے یہ جاذبِ توجہ لوازمات آسانی سے حاصل کیے جا سکتے ہیں اور اس کی روح کی مشکل سے۔جس طرح شیکسپیر کے ہاں ان لوازمات کا حصول بے مثال درجہ رکھتا ہے اسی طرح نوجوان شاعر شیکسپیر کی پیروی میں اپنے ماڈل کو خطرے میں ڈال سکتا ہے کہ وہ انہی چیزوں میں جذب ہو کر نہ رہ جائے اور نتیجہ کے طور پر نوجوان شاعر وہی کچھ کہہ رہا ہو جو اس سے پہلے بڑے بزرگوں نے کہا۔شیکسپیر کی عدیم المثال ذہانت کے اثر سے میرے خیال میں انگریزی کی تمام تر شاعری متاثر ہوئی۔اس کی نقالی کرنے پر خاص توجہ دی جائے تو ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے نقال اسی کے محتاج ہیں۔شاعری کے جدید فن پاروں میں وضاحتیں تو کثرت سے ملتی ہیں مگر ان کی شعری ترکیب بے کار ہوتی ہے۔ان کا مطالعہ کرتے ہوئے فرانسیسی شاعر کا جملہ مسلسل یاد آتا ہے۔

"il dit tout ce qu'il veut, mais malheureusement
il n' a rien a dire."

میں جو کہہ رہا ہوں اس کی مثال پیش کرنا چاہتا ہوں۔شیکسپیر کے دبستان سے متعلق ایک بہت ہی ممتاز شاعر کا انتخاب کرتا ہوں جس کی ذہانت شاندار اور دردناک موت نے اسے ہمیشہ دلچسپی کا سبب بنا دیا۔میں کیٹس Keats کی نظم آئیزا بیلا Isabela، اور پوٹ آف بیسل Pot of Basil کی مثال دوں گا۔میں اینڈیمین Endymion کی بجائے ان نظموں کا انتخاب کروں گا کیونکہ (بعض جدید نقاد اسے فیری کوئین Farie Queene کے درجے کی نظم سمجھتے ہیں)۔اگرچہ اس میں بلاشبہ بہت سی ذہانت سانس لیتی نظر آتی ہے مگر اس کے باوجود غیر مربوط ہے اور اسی وجہ سے نظم کے معیار پر پوری نہیں اترتی۔نظم آئیزابیلا پروقار، برجستہ اور لفظیات پر مبنی ہے۔کم از کم ہر بند میں ایک منظر نامے سا تاثر پیدا ہوتا ہے۔اس تاثر کی وجہ سے وہ منظر نامہ انسانی ذہن کی آنکھ میں اترتا ہے۔اس سے قاری کو ایک انجانی سی خوشی کی لہر پیدا ہونے کا احساس ہوتا ہے۔اس چھوٹی سی نظم میں خوشی کے ایسے چھوٹے چھوٹے تاثرات موجود ہیں جس کو سافوکلیز کے المیہ کے مقابل پیش کیا جا سکتا ہے۔مگر ایکشن اور کہانی؟ ایکشن بہت ہی ارفع ہے۔مگر شاعر نے اس کو اتنی نفاست سے محسوس کیا ہے اور اتنے نا قابل معلوم انداز میں تعمیر کیا ہے

کہ اس کا اثر بالکل ثابت ہی نہیں ہوتا۔قاری جب کیٹس کی اس نظم کو پڑھ لیتا ہے تو از خود ڈیکا میران Decameron نامی نظم کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔قاری پھر محسوس کرتا ہے کہ ایک عظیم فن کار کے ہاتھ میں کتنا زرخیز اور دلچسپی سے لبریز ایکشن آیا ہے۔سب سے اہم یہ کہ وہ اپنے مقصود کا خاکہ کیسے بناتا ہے۔اس کا مقصد تاثریت کو اپنے تابع رکھتا ہے جس تاثر کے اظہار کے لیے اسے پیش کیا جاتا ہے۔

میں نے کہا کہ شیکسپیر کے نقال اس کے اظہار کی صلاحیت پر توجہ مرکوز رکھتے ہیں۔اسی تک محدود رہتے ہیں اور اسکی دوسری صفتوں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔بے شک شیکسپیر بہترین شعری صلاحیتیں اور مہارتیں رکھتا تھا اور ان میں سے بہت سی بے حد شاندار تھیں مگر اس پر شک کیا جا سکتا ہے کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ اپنی قوت اظہار کو شاعرانہ فرائض سے زیادہ اہمیت نہ دیتا ہو۔ہمیں یہ کبھی بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ شیکسپیر اس لیے عظیم شاعر ہے کہ وہ بہترین ایکشن کو سوچنے سمجھنے کی مہارت رکھتا ہے۔وہ کسی کیفیت کو طاقت ور شدت سے سمجھتا ہے۔وہ اپنے کردار سے بہت ہی گہری مانوسیت رکھتا ہے۔قوت اظہار اسے کبھی گمراہ بھی کر دیتی ہے تو وہ اپنے کمال اظہار کے تجسس کے لیے پُر انحطاط پسندیدگی کا شکار ہو جاتا ہے۔خیال کی بے زاری کا، جو اسے کوئی بات سیدھے سادھے انداز میں نہیں کہنے دیتی۔یہاں تک کہ جب ایکشن میں براہ راست زبان کا تقاضا ہو یا سادہ ترین کردار نگاری کی ضرورت ہو۔اپنی جراءت کی وجہ سے مسٹر ہیلام Mr. Hallam سے زیادہ دانش مند اور منصف نقاد تلاش کرنا ناممکن ہے (کیونکہ عہد حاضر میں جراءت کی ضرورت ہے) اس میں رائے دینے کی طاقت ہے کہ شیکسپیر کی زبان اکثر کس قدر غلطیوں سے بھرپور ہوتی ہے۔مثال کے طور پر اس کے المیہ کنگ لیئر King Lear کو لے لیں۔اس کی زبان بہت ہی مصنوعی ہے، بہت ہی مسخ شدہ اور مشکل۔ہر جملے کو سمجھنے کے لیے اسے دو یا تین مرتبہ پڑھنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔دراصل اس کا عجیب و غریب اظہار ایک بہت ہی حیران کن صلاحیت کے اطلاق کا نتیجہ ہے۔وہی چیز اتنے خوشگوار انداز میں کہنا چاہتا ہے کہ کوئی دوسرا اس طرح نہیں کہہ سکتا۔یہاں تک کہ مسٹر گوئی زاٹ Mr. Guizot کی بات کو اگر سمجھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ شیکسپیر کے اسلوب سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ہر قسم کے اسلوب استعمال کرتا تھا ماسوائے سادگی کے۔وہ قدیم شاعروں کی طرح اپنا کڑا اور سوچا سمجھا احتساب اور تحدید نہیں کرتا تھا بلکہ تھوڑا

بہت۔اس لیے اس کے سامعین زیادہ تربیت یافتہ اور مرکوز توجہ کے مالک نہ تھے۔اس کا دائرہ کار ان سے بہت ہی زیادہ وسیع تھا۔اس کا خیال ان سے زیادہ زرخیز تھا۔اس لحاظ سے وہ ان (قدماء) سے کم تر تھا اور جدید شعریت کے قریب تر تھا۔اپنے اہم ترین فن پاروں میں اپنے آپ کے علاوہ وہ قدیم شعراء کی جزوی طور پر مناسبت کی صلاحیت بھی رکھتا تھا۔وہ ان کے اہم ترین ایکشن کا وسیع ترین برتاؤ کرتا تھا مگر اس کے طریقہ کار میں ان کا خالص پن نہ تھا۔اس لیے وہ زیادہ محفوظ مثال نہیں ہے۔وہ جو کچھ ہے اپنی ہی ذات میں ہے۔وہ اپنی زرخیز ترین فطرت سے علیحدہ نہیں ہو سکتا۔یہ سب کچھ محدود بھی ہے اور مبالغہ بھی۔اس کا اطلاق فن پر کیا ہی نہیں جا سکتا۔اس کا فن مجوزہ ہے اس لیے نوجوان مصنفین اور فنکاروں کے لیے زیادہ قابل قدر ہے۔لیکن اس کی ترتیب کا شفاف پن، خیال کی پرزور افزائش اور اسلوب کی سادگی کو سیکھا جا سکتا ہے۔میں اس بات کا قائل ہوں کہ یہ چیزیں قدیم شاعروں سے بہتر انداز میں سیکھی جا سکتی ہیں جو شیکسپیر سے لا محدود حد تک غیر مجوزہ ہیں اس لیے وہ شاعر کے لیے زیادہ رہنمائی کا باعث ہو سکتے ہیں۔

اگر قدیم شاعر ہماری روح کے نمونے ہیں تو اس کے بارے میں کیا کہا جا سکتا ہے؟ کیا اس لیے کہ یہ ان کا تجربہ محدود تھا اور ان کے حالات بہت ہی مختلف تھے؟ نہیں، یقیناً ان میں جو کچھ محدود تھا وہ نہیں۔ایسی کوئی بات نہیں کہ ہم اب ان سے ہمدردی کریں۔سافوکلیز کی ہیروئن اینٹی گونی Anigone کے ایکشن کی طرح جب وہ اپنے بھائی کے لیے اپنا فرض ادا کرتی ہے اس کا ملک کے قوانین کے ساتھ تصادم پیدا ہوتا ہے۔مگر اب ایسا ممکن نہیں کہ ہم اتنی گہری دلچسپی رکھتے ہوں۔میں جو بات کر رہا ہوں اسے یاد رکھا جائے گا۔اس لیے نہیں کہ میری بات عام قاری کے لیے دانائی کے کتنے جوش و خروش کے قابل ہے بلکہ اس لیے کہ میں نے مصنف کے لیے ہدایات کے بہترین نمونے پیش کیے ہیں۔کسی اور کی نسبت مصنف قدیم شاعروں سے بہترین چیزیں سیکھ سکتا ہے۔اس کے لیے تین باتیں جاننا بے حد اہم ہیں۔موضوع کا انتخاب کی اہمیت، مناسب تعمیر کی ضرورت اور اظہار کے تاثر کا ماتحت کردار۔ایک منفرد خیال کی پیش کاری اور اس کے تاثر سے مصنف سمجھ جائے گا کہ ایک بڑے مجموعی ایکشن کا تاثر کتنا اخلاقی ہوتا ہے ۔جوں جوں وہ کلاسیکی لفظوں کی معنویت میں اترتا جائے اور ان کی گہری اہمیت کو سمجھے گا، ان کی باوقار سادگی اور پرسکون جذبہ تو قائل ہو جائے گا کہ یہی وہ تاثر ہے جس میں معنوی وحدت اور

اخلاق تاثر کی گہرائی ہوتی ہے۔ یہ وہی چیزیں ہیں جو قدیم شاعر پیش نظر رکھتا تھا۔ انہی خصوصیات سے ان کی شاعری عظیم الشان ہے جس کی وجہ سے وہ لافانی ہو گئے۔ وہ مصنف چاہے گا کہ شاعری میں اس طرح کا اثر پیدا کیا جائے۔ سب سے اہم یہ کہ وہ اپنے آپ کو تنقید کی روزمرہ کی لغت سے آزاد کر لے گا۔ پرانے زمانے کے انداز میں پیش کیے گئے فن پاروں کی طرح کی پیش کاری کے خطرے سے بچ نکلے گا۔ وہ اپنے سفر پر چل نکلے گا۔

عہد حاضر ہم سے بہت سے تقاضے کرتا ہے۔ ہم اس کے احسان مند ہیں۔ ہمیں اس کی تعریف واعتراف کرنا ہی ہوگا۔ مجھے نہیں پتہ کہ کیسے مگر وہ مسلسل ان پر عمل کرتے ہیں ان کا قدیم شاعروں سے تعلق مضبوط تر ہوگا۔ ان کی رائے پر گہرے انداز میں اثر انداز ہوگا۔ نہ صرف شعری فن پاروں پر بلکہ عام طور پر انسانوں اور واقعات پر۔ وہ بھی افراد کی طرح ہوتے ہیں جن کا تجربہ باوزن اور متاثر کن ہوتا ہے۔ بڑی صداقت تو یہ ہے کہ وہ حقائق کی حکمرانی میں رہتے ہیں اور اس زبان کے اثر سے آزاد ہوتے ہیں جو ان کے اردگرد رہنے والے لوگوں میں مشترک ہوتی ہے۔ وہ جاننا چاہتے ہیں کہ یہ کیا ہے اور وہ اس سے کیا حاصل کر سکتے ہیں۔ کیا یہ سب کچھ وہی ہے جو وہ چاہتے ہیں۔ وہ جو کچھ چاہتے ہیں اسے اچھی طرح جانتے ہیں؛ ان کی صلاحیتوں میں جو کچھ عظیم تر اور بہترین ہے اسی کی پیش کاری کرنا چاہتے ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ کام اتنا آسان بھی نہیں ہے۔ زیٹروف اور پٹاکس Pitaccus نے کہا اور اپنے آپ سے پوچھا کہ کیا واقعی ان کے عہد کا ادب ان کی مدد کر سکتا ہے اور وہ ایسا ادب تخلیق کریں۔ اگر وہ کسی بھی فن کا استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو وہ قدیم فن کاروں کے سادہ سے سلیقوں کو سمجھتے ہیں۔ وہ پرانے شاعر جنہوں نے بہت ہی باوقار ایکشن کو اہمیت دی۔ انہوں نے اپنے آپ کے متعلق کوئی مبالغہ نہ کیا کہ کوئی چیز پہلے سے متعین ہے اور نہ ہی وہ اپنے عہد کی عظمت سے متاثر تھے۔ وہ نہ تو اپنا نصب العین بیان کرتے ہیں اور نہ ہی اپنے اپنے زمانے کی ترجمانی۔ وہ اپنے عہد کے شاعر کی بات بھی نہیں کرتے۔ اس کا سارا مایہ افتخار اس بات پر ہے کہ اپنے عہد کی شاعری کی تعریف نہ کریں۔ بلکہ وہ لوگوں کو ایسا کچھ فراہم کریں کہ لوگ ارفع ترین خوشیوں میں زندہ رہیں جن جذبات کو محسوس کرنے کی وہ صلاحیت رکھتے ہیں۔ اگر یہ پوچھا جائے تو وہ شاعری کے موضوع کا انتخاب اپنے عہد سے کرتے ہیں تو وہ یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان کا عہد ان کو کتنے مناسب موضوعات فراہم

کر سکتا ہے۔ ان کو بتایا جاتا ہے کہ یہ تو ترقی کا عہد ہے۔ ایک ایسا عہد جو صنعتی خیالات کی ترقی اور رفاہ عامہ کا اہتمام کرتا ہے تو وہ جواب دیتے ہیں کہ انہیں اس سب سے کچھ نہیں لینا دینا۔ مگر اپنے فن کے لیے جن عناصر کی انہیں ضرورت ہے وہ عظیم تر ایکشن ہیں۔ ایسے ایکشن بہت ہی خوشگوار اور نپی تلی طاقت سے اثر پیدا کرتے ہیں کہ انسان کی روح میں کون کی چیز مستقل ہے۔ جہاں تک عہد حاضر میں ایکشن فراہم کرنے کا تعلق ہے تو ان کا استعمال بڑی خوشی سے کریں گے۔ مگر جس عہد کو ایسی اخلاقی عظمت کی ضرورت ہوتی ہے وہ اسے بڑی مشکل سے فراہم کر سکتے ہیں۔ جبکہ وہ زمانہ روحانی بے چینی کا شکار ہو اور وہ مصنف اس پر بہت ہی طاقت ور اور خوشگوار انداز میں اثر انداز ہو سکتے ہوں۔

بہت سی گستاخی بھری آوازیں اکٹھی ہو جائیں گی اور دعویٰ کریں گی کہ عہد جدید نہ تو اپنی اخلاقی عظمت اور نہ روحانی صحت میں کم تر ہے۔ جو کوئی بھی منظّم ہوتا ہے میں کہتا ہوں کہ وہ عہد جدید پر صادر فیصلوں پر مطمئن ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے دو آدمی اہم ہیں۔ ایک تو گوئٹے جو طاقت ور ذہن کا مالک ہے اور دوسری نائی بور Neibuhr جس نے وسیع وعریض ثقافت کی بنیاد رکھی ہے۔ آج کے مصنف کے لیے کافی ہے جو ان دو عظیم انسانوں کی رائے کو سمجھتا ہو اور اس عہد کا اور ادب کا احترام کرتا ہو۔ اس کو لگتا ہے کہ ان کے ذہن میں ان کے مقاصد اور مطالبات ایسے تھے جن کی خواہش وہ خود بھی کرتا ہے، کسی بھی طرح اس کی اپنی خواہشات۔ اور ان کے صادر شدہ فیصلے خواہ وہ رکاوٹوں کا باعث ہوں یا ناکام کر دینے کے، مصنف ان کی پیروی محفوظ طریقے سے کرتا ہے۔ بہرحال وہ اپنے عہد کے جارحانہ اور جعلی رویوں سے گریز کرتا ہے۔ یہ رویے اس کی شخصیت پر غالب نہیں آ سکتے۔ وہ اپنے آپ کو خوش نصیب سمجھتا ہے اگر وہ اپنے ذہن سے تضادات کے خیال، بےزاری اور بےصبری کو نکال باہر کرتا ہے۔ اس لیے کہ وہ کسی عظیم بہادرانہ ایکشن کی سوچ کی خوشی حاصل کرنا چاہتا ہے۔ وہ یہ بھی چاہتا ہے کہ دوسرے لوگ بھی اس کی پیش کاری سے لطف اندوز ہوں۔

میں یہ دعویٰ بالکل نہیں کرتا کہ میں اس قسم کا نظم وضبط رکھتا ہوں، یا نظموں کی پیروی کرتا ہوں جو کہ اپنی روح میں سانس لیتی ہیں مگر میں پرخلوص کوشش کرتا ہوں کہ ہمارے عہد کے پریشان کر دینے والے تمام ابہام کی موجودگی میں اس پر عمل کر سکوں۔ صحیح اور سچ تو سننے کا فن

ہے۔ مجھے تو اسی سے رہنمائی ملی۔ قدیم شاعروں کا یہی درست راستہ تھا۔ ان کو معلوم تھا کہ وہ فن میں سے کیا چاہتے ہیں اور ہمیں یہ معلوم نہیں ہے۔ یہ بے یقینی حوصلہ شکنی کی باعث ہے نہ کہ جارحانہ تنقید۔ جب بھی میں ایسے بے حوصلہ کر دینے والے لفظوں کا مطالعہ کرتا ہوں تو لگتا ہے کہ اس مشکل کا مقصد یہی ہے کہ ہم بے یقینی ہی میں مبتلا رہیں:

> Non me tua fervida terrent Dicta: Dii me terrent, et Jupiter hostis۔

گوئٹے کا کہنا ہے کہ شاعری میں سطحی مطالعہ کرنے والے بہت سے لوگ ہوتے ہیں۔ ان میں ایسے بھی ہوتے ہیں جو شاعری کے میکانکی حصہ کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور وہ سوچتے ہیں کہ انہوں نے جذبات اور روحانیت کے اظہار سے بہت کچھ کر لیا ہے۔ اور ایسے لوگ بھی جو سمجھتے ہیں انہوں نے شاعری کے میکانکی حصہ کو توجہ دے کر اپنے آپ کو ایک کاریگر تو ثابت کر دیا ہے مگر ان کی شاعری روح اور موضوع سے محروم ہوگی۔ گوئٹے کہتا ہے کہ پہلی قسم کا سطحی شاعر تو فن کا سب سے زیادہ نقصان کر سکتا ہے اور وہ اپنے لیے آخری بھی ہوتا ہے۔ اگر ہم سطحی قسم کے شاعر ہوں گے اور مخصوص حالات میں شفاف انداز میں نہ سوچ سکیں گے نہ تو باوقار انداز میں، اور نہ اپنی حدود قیود کی خاکہ آرائی کر سکیں گے۔ اگر ہم عظیم فن کی اسراریت کے معیارات تک رسائی حاصل نہ کر سکیں تو ہمیں فن کا کم از کم اتنا احترام تو کرنا چاہیے کہ ہم اس کو ترجیح سمجھیں۔ ہم اپنے بعد میں آنے والوں کو تو پریشان نہ کریں۔ ہم ان کو شاعری کا ایسا طریقہ کار منتقل کریں جس کی حدود اور مجموعی طور پر عمل درآمد کے قوانین سے متعارف کریں۔ ایسے قوانین جو پھر بھی عظیم الشان انداز میں مستقبل میں اپنی کارکردگی دکھا سکیں۔ ایسی شاعری کو تخلیق کیا جا سکے جو ہمارے نظر انداز کر دیے جانے کی وجہ سے فراموشی کی بھول بھلیوں میں نظر انداز ہو کر پڑی تو رہے۔ اس کے باوجود وہ اپنے ابدی دشمن ''تلون'' کے ہاتھوں نہ تو منسوخ ہوا اور نہ ردّ۔

MATTHEW ARNOLD

1822-1888

THE CHOICE OF SUBJECTS IN POETRY

(Preface to "Poems", 1953)

In two small volumes of Poems, published anonymously, one in 1849, the other in 1852, many of the Poems which compose the present volume have already appeared. The rest are now published for the first time.

I have, in the present collection, Omitted the Poem from which the volume published in 1852, took its title. I have done so, not because the subject of it was a Sicilian Greek born between two and three thousand years ago, although many persons would think this a sufficient reason. Neither have I done so because I had, in my own opinion, failed in the delineation which I intended to effect. I intended to delineate the feelings of one of the last of the Greek religious philosophers, one of the family of Orpheus and Musaeus, having survived his fellows, living on into a time when the habits of Greek thought and feeling had begun fast to change, character to dwindle, the influence of the Sophists to prevail.

Into the feelings of a man so situated there entered much that we are accustomed to consider as exclusively modern; how much, the fragments of Empedocles himself which remain to us are sufficient at least to indicate. What those who are familiar only with the great monuments of early Greek genius suppose to be its exclusive characteristics, have disappeared ; the calm, the cheerfulness, the disinterested objectivity have disappeared; the dialogue of the mind with itself has commenced; modern problems have presented themselves; we hear already the doubts, we witness the discouragement, of Hamlet and Faust.

The representation of such a man's feeling must be interesting, if consistently drawn. We all naturally take pleasure, says Aristotle, in any imitation or representation whatever: this is the basis of our love of Poetry: and we take pleasure in them, he adds, because all knowledge is naturally agreeable to us; not to the philosopher only, but to mankind at large. Every representation therefore which is consistently drawn may be supposed to be interesting, inasmuch as it gratifies this natural interest in knowledge of all kinds. What is not interesting is that which does not add to our knowledge of any kind; that which is vaguely conceived and loosely drawn; a representation which is general, indeterminate, and faint, instead of being particular, precise and firm.

Any accurate representation may therefore be expected to be interesting; but, if the representation be a poetical one, more than this is demanded. It is demanded, not only that it

shall interest, but also that it shall inspirit and rejoice the reader: that it shall convey a charm, and infuse delight. For the Muses, as Hesoid says, were born that they might be " a forgetfulness of evils, and a truce from cares"; and it is not enough that the Poet should add to the knowledge of men, it is required of him also that he should add to their happiness. ' All art, says Schiller, ' is dedicated to Joy, and there is no higher and no more serious problem, than how to make men happy. The right Art is that alone, which creates the highest enjoyment.'

A poetical work, therefore, is not yet justified when it has been shown to be an accurate, and therefore interesting, representation; it has to be shown also that is a representation from which men can derive enjoyment. In presence of the most tragic circumstances, represented in a work of Art, the feeling of enjoyment, as is well known, may still subsist: the representation of the most utter calamity, of the liveliest anguish, is not sufficient to destroy it: the more tragic the situation, the deeper becomes the enjoyment; and the situation is more tragic in proportion as it becomes more terrible.

What then are the situations, from the representation of which, though accurate, no poetical enjoyment can be derived? They are those in which the sufferings finds no vent in action; in which a continuous state of mental distress is prolonged, unrelieved by incident, hope, or resistance; in which there is everything to be endured, nothing to be done. In such situations there is inevitably something morbid, in the

description of them something monotonous. When they occur in actual life, they are painful, not tragic; the representation of them in poetry is painful also.

To this class of situations, poetically faulty as it appears to me, that of Empedocles, as I have endeavored to represent him, belongs; and I have therefore excluded the Poem from the present collection.

And why, it may be asked, have I entered into this explanation respecting a matter so unimportant as the admission or exclusion of the Poem in question? I have done so, I was anxious to avow that the sole reason for its exclusion was that which has been stated above; and that it has not been excluded in deference to the opinion which many critics of the present day appear to entertain against subject chosen from distant times and countries: against the choice, in short, of any subjects but modern ones.

'The Poet', it is said, and by an intelligent critic, ' the Poet who would really fix the public attention must leave the exhausted past, and draw his subjects from matters of present import, and therefore both of interest and novelty.

Now this view I believe to be completely false. It is worth examining, inasmuch as it is a fair sample of a class of critical dicta everywhere current at the present day, having a philosophical form and air, but no real basis in fact; and which are calculated to vitiate the judgement of readers of poetry, while they exert, so far as they are adopted, a misleading influence on the practice of those who write it.

What are the eternal objects of Poetry, among all nations and at all times? They are actions; human actions; processing an inherent interest in themselves, and which are to be communicated in an interesting manner by the art of the Poet. Vainly will the latter imagine that he has everything in his own power; that he can make an intrinsically inferior action equally delightful with a more excellent one by his treatment of it: he may indeed compel us to admire his skill, but his work will possess, within itself, an incurable defect.

The Poet, then, has in the first place to select an excellent action; and what actions are the most excellent? Those, certainly, which most powerfully appeal to the great primary human affections: to those elementary feelings which subsist permanently in the race, and which are independent of time. These feelings are permanent and the same; that which interests them is permanent and the same also. The modernness or antiquity of an action, therefore, has nothing to do with its fitness for poetical representation; this depends upon its inherent qualities. To the elementary part of our nature, to our passions, that which is great and passionate is eternally interesting: and interesting solely in proportion to its greatness and to its passion. A great human action of a thousand years ago is more interesting to it than a smaller human action of to-day, even though upon the representation of this last the most consummate skill may have been expended, and though it has the advantage of appealing by its modern language, familiar manners, and contemporary

allusions, to all our transient feelings and interests. These, however, have no right to demand of a poetical work that it shall satisfy them; their claims are to be directed elsewhere. Poetical works belong to the domain of our permanent passions: let them interest these, and the voice of all subordinate claims upon them is at once silenced.

Achilles, Prometheus, Clytemnestra, Dido---what modern poem present personages as interesting, even past'? We have the domestic epic dealing with the details of modern life which pass daily under our eyes; we have poems representing modern personages in contact with the problems of modern life, moral, intellectual, and social; these works have been produced by poets and most distinguished of their nation and time; yet I fearlessly assert that Hermann and Dorothea, Childe, Harold, Focelyn, The Excursion, leave the reader cold in comparison with the effect produced upon him by the latter books of the Iliad , by the Oresta, or by the episode of Dido. And why is this? Simply because in the three latter cases the action is greater, the personages nobler, the situations more intense: and this is the true basis of the interest in a poetical work, and this alone.

It may be urged, however, that past actions may be interesting in themselves, but that they are not to be adopted by the modern Poet, because it is impossible for him to have them clearly present to his own mind, and he cannot therefore feel them deeply, nor represent them forcibly. But this is not necessarily the case. The externals of a past action, indeed, he

cannot know with the precision of a contemporary; but his business is with its essentials. The outward man of Oedipus or of Macbeth, the houses in which they lived, the ceremonies of their courts, he cannot accurately figure to himself; but neither do they essentially concern him. His business is with their inward man; with their feelings and behavior in certain tragic situations, which engage their passions as men; these have in them nothing local and casual; they are as accessible to the modern Poet as to a contemporary.

The date of an actions, then, signifies nothing: the action itself, its selection and construction, this is what is all-important. This the Greek under-stood far more clearly than we do. The radical difference between their poetical theory and ours consists, as it appears to me, in this: that, with them, the poetical character of the action in itself, and the conduct of it, was the first consideration; with us, attention is fixed mainly on the value of the separate thoughts and images which occurs in the treatment of an action. They regarded the whole; we regard the parts. With them, the action predominated over the expression of it; with us, the expression predominates over the action. Not that they failed in expression, or were inattentive to it; on the contrary, they are the highest models of expression, the unapproached masters of the grand style: but their expression is so excellent because it is so admirably kept in its right degree of prominence; because it is so simple and so well subordinated; because it draws its force directly from the pregnancy of the matter which it conveys. For what reason

was the Greek tragic poet confined to so limited a range of subjects? Because there are so few actions which unite in themselves, in the highest degree, the conditions of excellence: and it was not thought that on any but an excellent subject could an excellent Poem be constructed. A few actions, therefore, eminently adapted for tragedy, maintained almost exclusive possession of the Greek tragic stage; their significance appeared inexhaustible; they were as permanent problems, perpetually offered to the genius of every fresh poet. This too is the reason of what appears to us moderns a certain baldness of express in Greek tragedy; of the triviality with which we often reproach the remarks of the Chorus, where it takes part in the dialogue: that the action itself, the situation of Orestes , or Merope, or Alcmaeon, was to stand the central point of interest, unforgotten, absorbing, principal; that no accessories were for a moment to distract the spectator's attention from this; that the tone of the parts was to be perpetually kept down, in order not to impair the grandiose effect of the whole. The terrible old mythic story on which the drama was founded stood, before he entered the theatre, traced in its bare outlines upon the spectator's mind; it stood in his memory, as a group of statuary, faintly seen, at the end of a long and dark vista: then came the Poet, embodying outlines, developing situations, not a word wasted, not a sentiment capriciously thrown in; stroke upon stroke, the drama proceeded: the light deepened upon the group; more and more it revealed itself to the riveted gaze of the spectator: until at

last, when the final words were spoken, it stood before him in broad sunlight, a model of immortal beauty.

This was what a Greek critic demanded; this was what a Greek poet endeavored to effect. It signified nothing to what time an action belonged; we do not find that the Persae occupied a particularly high rank among the dramas of Aeschylus, because it represented a matter of contemporary interest: this was not what a cultivated Athenian required; he required that the permanent elements of his nature should be moved; and dramas of which the action, though taken from a long-distant mythic time, yet was calculated to accomplish this in a higher degree than that of the Persae, stood higher in his estimation accordingly. The Greek felt, no doubt with their exquisite sagacity of taste, that an action of present times was too near them, too much mixed up with what was accidental and passing, to form a sufficiently grand, detached, and self-subsistent object for a tragic poem: such subjects belonged to the domain of the comic poet, and of the lighter kinds of poetry, to use an excellent expression of Polybius, they were more difficult and severe in the range of subjects which they permitted. Their theory and practice alike, the admirable treatise of Aristotle, and the unrivalled words of their poets, exclaim with a thousand tongues---'All depends upon the subject; choose a fitting action, penetrate yourself with the feeling of its situations; this done, everything else will follow.'

But for all kinds of poetry alike there was one point on

which they were rigidly exacting; the adaptability of the subject to the kind of poetry selected, and the careful construction of the poem.

How different a way of thinking from this is ours! We can hardly at the present day understand what Menander meant, when he told a man who inquired as to the progress of his comedy that he had finished it, not having yet written a single line, because he has constructed the action of it in his mind. A modern critic would have assured him that the merit of his piece depended on the brilliant things which arose under his pen as he went along. We have poems which seem to exist merely for the sake of single lines and passages; not for the sake of producing any total-impression. We have critics who seem to direct their attention merely to detached expressions, to the language about the action, not to the action itself. I verily think that the majority of them do not in their hearts believe that there is such a thing as a total-impression to be derived from a poem at all, or to be demanded from a poet; they think the term a commonplace of metaphysical criticism. They will permit the poet to select any action he pleases, and to suffer that action to go as it will, provided he gratifies them with occasional bursts of fine writing, and with a shower of isolated thoughts and images. That is, they permit him to leave their poetical sense ungratified, provided that he gratifies their rhetorical sense and their curiosity. Of his neglecting to gratify these, there is little danger; he needs rather to be warned against the danger of attempting to gratify these alone; he

needs rather to be perpetually reminded to prefer his action to everything else; so to treat this, as to permit its inherent excellences to develop themselves, without interruption from the intrusion of his personal peculiarities: most fortunate when he most entirely succeeds in subsist as it did in nature.

But the modern critic not only permits a false practice; he absolutely prescribes false aims. ---'A true allegory of the state of one's own mind in a representative history,' the Poet is old, 'is perhaps the highest thing that one can attempt in the way of poetry.' And accordingly he attempts it. An allegory of the state of one's own mind, the highest problem of an art which imitates actions! No assuredly, it is not, it never can be so: no great poetical work has ever been produced with such an aim. Faust itself, in which something of the kind is attempted, wonderful passages as it contains, and in spite of the unsurpassed beauty of the scenes which relate to Margaret, Faust itself, judged as a whole, and judged strictly as a poetical work, is defective: its illustratious author, the greatest poet of modern times, the greatest critic of all times, would have been the first to acknowledge it; he only defended his work, indeed, by asserting it to be 'something incommensurable'.

The confusion of the present times is great, the multitude of voices conselling different things bewildering, the number of existing works capable of attracting a young writer's attention and of becoming his models, immense: what he wants is a hand to guide him through the confusion, a voice

to prescribe to him the aim which he should keep in view, and to explain to him that the value of the literary works which offer themselves to his attention is relative to their power of helping him forward on his road towards this aim. Such a guide the English writer at the present day will nowhere find. Failing this, all that can be looked for, all indeed that can be desired,is, that his attention should be fixed on excellent models; that he may reproduce, at any rate, something of their excellence, by penetrating himself with their works and by catching their spirit, if he cannot be taught to produce what is excellent independently.

Foremost among these models for the English writer stands Shakespeare: a name the greatest perhaps of all poetical names; a name never to be mentioned without reverence. I will venture, however, to express a doubt, whether the influence of his words, excellent and fruitful for the readers of poetry, for the great majority, has been of unmixed advantage to the writers of it. Shakespeare indeed chose excellent subjects; the world could afford not better than Macbeth, or Romeo and Juliet, or Othello: he had not theory respecting the necessity of choosing subjects of present import, or the paramount interest attaching to allegories of the state of one's own mind; like all great poets, he knew well what constituted a poetical action; like them, wherever he found such an action, he took it; like them, too, he found his best in past times. But to these general characteristics of all great poets, he added a special one of his own; a gift, namely, of happy, abundant, and ingenious

expression, eminent and unrivalled: so eminent as irresistibly to strike the attention first in him, and even to throw into comparative shade his other excellences as a poet. Here has been the mischief. These other excellences were his fundamental excellences as a poet; what distinguishes the artist from the mere amateur, says Goethe, is Architectonice in the highest sense; that power of execution, which creates, forms, and constitutes: not the profoundness of single thoughts, not the richness of imagery, not the abundance of illustration. But these attractive accessories of a poetical work being more easily seized than the spirit of the whole, and these accessories being possessed by Shakespeare in an unequalled degree, a young writer having recourse to Shakespeare as his model runs great risk of being vanquished and absorbed by them, and in consequence, of reproducing, according to the measure of his power, these, and these alone. Of his preponderating quality of Shakespeare's genius, accordingly, almost the whole of modern English poetry has, it appears to me, felt the influence. To the exclusive attention on the part of his imitators to his is in a great degree owing, that of the majority of modern poetical works the details alone are valuable, the composition worthless. In reading them one is perpetually reminded of that terrible sentence on a modern French poet---il dit tout ce qu'il veut, maismalheureusement il n'a rien a dire.

Let me given an instance of what I mean. I will take it from the works of the very chief among those who seem to

have been formed in the school of Shakespeare: of one whose exquisite genius and pathetic death render him for ever interesting. I will take the poem of Isabella, or the Poet of Basil, by Keats. I choose this rather than the Endymion, because the latter work (which a modern critic has classed with the Faerie Queene!), although undoubtedly there blows through it the breath of genius, is yet as a whole so utterly incoherent, as not strictly to merit the name of a poem at all. The poem of Isabella, then, is a perfect treasure-house of graceful and felicitous words and images; almost in every stanza there occurs one of those vivid and picturesque turns of expression, by which the object is made to flash upon the eye of the mind, and which thrill the reader with a sudden delight. This one short poem contains, perhaps, a greater number of happy single expressions which one could quote than all the extant tragedies of Sophocles. But the action, the story? The action in itself is an excellent one; but so feebly is it conceived by the Poet, so loosely constructed, that the effect produced by it, in and for itself, is absolutely null. Let the reader, after he has finished the poem of Keats; turn to the same story in the Decameron: he will then feel how pregnant and interesting the same action has become in the hands of a great artist, who above all things delineates his object; who subordinates expression to that which it is designed to express.

I have said that the imitators of Shakespeare, fixing their attention on his wonderful gift of expression, have directed their imitation to this, neglecting his other

excellences. These excellences, the fundamental excellences of poetical art, Shakespeare no doubt possessed them---possessed many of them in a splendid degree; but it may perhaps be doubted whether even he himself did not sometimes give scope to his faculty of expression to the prejudice of a higher poetical duty. For we must never forget that Shakespeare is the great poet he is from his skill in discerning and firmly conceiving an excellent action, from his power of intensely feeling a situation, of intimately associating himself with a character; not form his gift of expression, which rather even leads him astray, degenerating sometimes into a fondness for curiosity of expression, into an irritability of fancy, which seems to make it impossible for him to say a thing plainly, even when the press of the action demands the very directest language, or its level character the very simplest. Mr. Hallam, than whom it is impossible to find a saner and more judicious critic, has had the courage (for at the present day it needs courage) to remark, how extremely and faultily difficult Shakespeare's language often is. It is so: you may find main scenes in some of his greatest tragedies, King Lear for instance, where the language is so artificial, so curiously tortured, and so difficult, that every speech has to be read two or three times before its meaning can be comprehended. This over curiousness of expression is indeed but the excessive employment of a wonderful gift ---- of the power of saying a thing in a happier way than any other man; nevertheless, it is carried so far that one understands what M. Guizot meant,

when he said that Shakespeare appears in his language to have tried all styles except that of simplicity. He has not the severe and scrupulous self-restraint of the ancients, partly, no doubt, because he had a far less cultivated and exacting audience: he has indeed a far wider range than they had, a far richer fertility of thought; in this respect he rises above them: in his strong conception of his subject, in the genuine way in which he is penetrated with it, he resembles them, and is unlike the moderns: but in the accurate limitation of it, the conscientious rejection of superfluities, the simple and rigorous development of it from the first line of his work to last, he falls below them, and comes nearer to the moderns. In his chief works, besides what he has of his own, he has the elementary soundness of the ancients; he has their important action and their large and broad manner: but he has not their purity of methods. He is therefore a less safe mode; for that he has of his own is personal, and inseparable from his own rich nature; it may be limited and exaggerated, it cannot be learned or applied as an art; he is above all suggestive; more valuable, therefore, to young writers as men than an artists. But clearness of arrangement, rigour of development, simplicity of stlye --- these may to a certain extent be learned: and these may, I am convinced, be learned best from the ancients, who, although infinitely less suggestive than Shakespeare, are thus, to the artist, more instructive.

What then, it will be asked, are the ancients to be our sole models? The ancients with their comparatively narrow

range of experience, and their widely different circumstances? Not, certainly, that which is narrow in the ancients, not that in which we can no longer sympathize. An action like the action of the Antigone of Sophocles, which turns upon the conflict between the heroine's duty to her brother's corpse and that to the laws of her country, is no longer on in which it is possible that we should feel a deep interest. I am speaking too, it will be remembered, not of the best sources of intellectual stimulus for the general reader, but of the best models of instruction for the individual writer. This last may certainly learn of the ancients, better than anywhere else, three things which it is vitally important for him to know:---the all-importance of the choice of a subject; the necessity of accurate construction; and the subordinate character of expression. He will learn from them how unspeakably superior is the effect of the one moral impression left by a great action treated as a whole, to the effect produced by the most striking single thought or by the happiest image, As he penetrates into the spirit of the great classical words, as he becomes gradually aware of their intense significance, their noble simplicity, and their calm pathos, he will be convinced that it is this effect, unity and profoundness of moral impression, at which the ancient Poet aimed: that it is this which constitutes the grandeur of their works, and which makes them immortal. He will desire to direct his own efforts towards producing the same effect. Above all, he will deliver himself from the jargon of modern criticism, and escape of danger of producing poetical works conceived in the spirit of

the passing time, and which partake of its transitoriness.

The present age makes great claims upon us: we owe it service, it will not be satisfied without out admiration. I know not how it is, but their commerce with the ancients appears to me to produce, in those who constantly practice it, a steadying and composing effect upon their judgement, not of literary works only, but of men and events in general. They are like persons who have had a very weighty and impressive experience; they are more truly than others under the empire of facts, and more independent of the language current among those with whom they live. They wish neither to applaud not to revile their age: they wish to know what it is, what it can give them, and whether this is what they want. What they want, they know very well; they want to educate and cultivate what is best and noblest in themselves: they know, too, that this is no easy task ----Xaettrov, as Pittacus said,…………and they asked themselves sincerely whether their age and its literature can assist them in the attempt. If they are endeavouring to practice any art, they remember the plain and simple proceedings of the old artist, who attained their grand results by penetrating themselves with some noble and significant action, not by inflating themselves with a belief in the pre-eminent importance and greatness of their own times. They do not talk of their mission, nor of interpreting their age, nor of the coming Poet; all this, they know, is the mere delirium of vanity; their business is not to praise their age, but to afford to the men who live in it the highest pleasure which

they are capable of feeling. If asked to afford this by means of subjects drawn from the age itself, they ask what special fitness the present age has for supplying them: they are told that is an era of progress, an age commissioned to carry out the great idea of industrial development and social amelioration. They reply that with all this they can do nothing; that the elements they need for the exercise of their art are great actions, calculated powerfully and delightfully to affect what is permanent in the human soul; that so far as the present age can supply such actions, they will gladly make use of them; but that an age wanting in moral grandeur can with difficulty supply such, and an age of spiritual discomfort with difficulty be powerfully and delightfully affected by them.

A host of voices will indignantly rejoin that the present age is inferior to the past neither in moral grandeur nor in spiritual health. He who possess the discipline I speak of will content himself with remembering the judgements passed upon the present age, in this respect by two men, the one of strongest head, the other of widest culture, whom it has produced; by Goethe and by Niebuhr. It will be sufficient for him that he knows the opinions held by these two great men respecting the present age and its literature; and that he feels assured in his own mind that their aims and demands upon life were such as he would wish, at any rate, his own to be; and their judgement as to what is impeding and disabling such as he may safely follow. He will not, however, maintain a hostile attitude towards the false pretensions of his age; he will

content himself with not being overwhelmed by them. He will esteem himself fortunate if he can succeed in banishing from his mind all feelings of contradiction, and irritation, and impatience; in order to delight himself with the contemplation of some noble action of a heroic time, and to enable others, through his representation of it, to delight in it also.

I am far indeed from making any claim, for myself, that I possess this discipline; or for the following Poems, that they breathe its spirit. But I say, that in the sincere endeavor to learn and practice, amid the bewildering confusion of our times, what is sound and true in phonetical art, I seemed to myself to find the only sure guidance, the only solid footing, among the ancients. They, at any rate, knew what they wanted in Art, and we do not. It is this uncertainty which is disheartening, and not hostile criticism. How often have I felt this when reading words of disparagement or of cavil: that it is the uncertainty as to what is really to be aimed at which makes our difficulty, suffers from the same uncertainty. Non me tua fervida terrent Dicta: Dii me terrent, et Jupiter hostis.

Two kinds of dilettanti, says Goethe, there are in poetry: he who neglects the indispensable mechanical part, and thinks he has done enough if he shows spirituality and feeling; and he who seeks to arrive at poetry merely by mechanism, in which he can acquire an artisans's readiness, and is without soul and matter. And he adds, that the first does most harm to Art, and the last to himself. If we must be dilettanti: if it is impossible for us, under the circumstances amidst which we

live, to think clearly, to feel nobly, and to delineate firmly: if we cannot attain to the mystery of the great artist-----let us, at least, have so much respect for our Art as to prefer it to ourselves: let us not bewilder our successors: lets us transmit to them the practice of Poetry, with its boundaries and wholesome regulative laws, under which excellent works may again, perhaps, at some future time, be produced, not yet fallen into oblivion through our neglect, not yet condemned and cancelled by the influence of their eternal enemy, Caprice.

اطلاقی تجزیہ

میتھیو آرنلڈ کے مقالہ ''The Choice of Subjects In Poetry'' کا ترجمہ ''شاعری میں موضوع کا انتخاب'' سے کیا گیا ہے۔ آرنلڈ شاعر بھی تھا، نقاد بھی اور استاد بھی۔ اس کے علاوہ وہ سکولوں کا معائنہ کار افسر بھی تھا۔ اس کی شخصیت کے اردگرد یہ چاروں عوامل حصول علم اور تحصیل علم کے نتیجہ پر اختتام پذیر ہوتے ہیں۔ زیر نظر ترجمہ بذات خود تو کوئی چیز نہیں اور اس کی تمام تر اہمیت کا انحصار آرنلڈ کے مضمون اور اس کے خیالات پر ہے۔

آرنلڈ کے انگریزی کے مضمون کے مطالعہ سے ابتداء ہی سے واضح ہو جاتا ہے کہ وہ فن اور فن کے اصولوں سلیقوں کے متعلق کتنا حساس اور فیصلہ کن تھا۔ ترجمہ کاری میں اصل زبان اور اس کے متن کو ذریعہ کا متن Source Text اور ترجمہ کے متن کو Target Text کہتے ہیں۔ ذریعہ کے متن کی زبان انگریزی ہے اور ترجمہ کے متن کی زبان اُردو ہے۔ ادب کا جو ارتقاء انگریزی زبان کو نصیب ہوا وہ ابھی تک اُردو ادب کو نصیب نہیں ہوا۔ ہاں البتہ ارتقاء ہر زبان اور ہر ادب کا نصیب ضرور ہوتا ہے۔ ذریعہ کی زبان بہت ہی زرخیز ہے۔ لفظ لفظ معنی سے لبریز ہے۔ ترجمہ کے متن میں ذریعہ کے متن کی معنویت کو ہر ممکن حد تک پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آرنلڈ کے خیالات ایک شاعر کے خیالات بھی ہیں، نقاد کے بھی اور استاد کے بھی۔ اس لیے اس کے خیالات میں گہرائی اور اختیار و اعتماد کے عناصر نظر آتے ہیں۔ یقینی بات ہے کہ ذریعہ کے متن میں آرنلڈ کے ادبی رویے بالکل اس انداز اور اختیار کے درجہ کی مناسبت سے ترجمہ کے متن میں پیش نہیں کیے جا سکتے جو کہ ذریعہ کی زبان میں قاری کو مطالعہ کے لیے میسر ہیں۔ آرنلڈ نے قدیم ادب کے ذکر سے مضمون میں شاعری کے موضوع کے انتخاب کی بات کا آغاز کیا ہے۔ اس نے سب سے زیادہ عظیم یونانی لافانی ادب سے حوالے دیے ہیں۔ ترجمہ کے متن میں ان حوالہ جات کی معنویت کو محنت سے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یونانی شعراء کی شاعری میں جو عناصر

شعری عظمت کا باعث بنتے تھے وہ ترجمہ کے متن میں جگہ جگہ دکھائی دیتے ہیں۔

آرنلڈ کی زبان خالصتاً ادبی اور ناقدانہ ہے۔ ہم ذریعہ کے متن کو اصطلاحی متن بھی کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ جملے جملے میں کوئی نہ کوئی ادبی اصطلاحات نظر آتی ہیں اور ترجمہ کاری کے عمل میں اصطلاحات کا ترجمہ بہت ہی مشکل ہوتا ہے۔ تاہم یہ امر ترجمہ نگار کی مہارت اور ترجمہ کی زبان میں اس کی دسترس پر منحصر ہے کہ وہ ذریعہ کے متن کی اصطلاحات کو ترجمہ کی زبان میں سے اصطلاحات کے متبادلات فراہم کرے۔

آرنلڈ کے متن کے جملے بہت طویل اور دقیق ہیں۔ وہ رموز و وقوف کا ماہرانہ استعمال کرتا ہے۔ اس کا ایک ایک جملہ کئی کئی ذیلی یا ماتحت جملوں پر مشتمل ہے۔ ایک ہی جملہ کو وقوف کی مدد سے چار، چھ جملوں تک پھیلا دیا گیا ہے۔ ہر جملہ بہت سے ماتحت جملوں کے ساتھ منسلک ہو کر طویل تر ہوتا جاتا ہے۔ آرنلڈ کی عالمانہ پیش کاری نے اسے یہ اجازت ہی نہیں دی کہ وہ اس پیچیدگی کو قاری کے حوالے سے سمجھ سکتا اور اس کا تدارک کرنے کی کوشش کرتا۔ یا شاید اس کے لیے یہ ضروری ہی نہ تھا، وہ اپنے عالمانہ معیار سے گرنا نہیں چاہتا تھا۔ ذریعہ کے متن میں جملے کے اندر کے ماتحت جملے ایک دوسرے کے ساتھ بعض اوقات مثبت تعلق رکھتے ہیں، ایک دوسرے کے وضاحت کرتے ہیں، ایک دوسرے کا تضاد پیش کرتے ہیں اور ایک دوسرے سے تصادم کا شکار ہونے سے لے کر ایک دوسری کی نفی کرنے تک کا عمل پیش کرتے ہیں۔ ترجمہ کے متن میں اس مشکل کو خاص طور پر پیش نظر رکھا گیا۔ بلکہ سب سے زیادہ توجہ طلب یہی امر تھا۔ اسے نبھانے کے لیے ترجمہ کے متن میں آرنلڈ کے طویل جملوں کو توڑ پھوڑ کر، معنویت کو ابلاغ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ ذریعہ کے متن کا کوئی ایک طویل جملہ ترجمہ کے متن میں دس جملوں میں پیش کیا گیا ہو۔ ذریعہ کے متن کے طویل جملوں کی پیچیدگی کا علاج ترجمہ کے متن میں چھوٹے چھوٹے جملوں میں ہے۔ مگر اس کے باوجود ترجمہ کے متن میں ذریعہ کے متن کے حوالے سے کوئی ترمیم و اضافہ یا کمی بیشی نظر نہیں آتی۔ ہاں البتہ چھوٹے چھوٹے جملے سادہ ترین زبان میں مشکل ترین خیالات کو پیش کرنے کے آلات کی طرح ہیں۔ سلیس نگاری اور سلاست نگاری بھی خاص فنون ہیں۔ ترجمہ کے عمل میں خاص طور پر ان فنون کا سہارا لینا بے حد ضروری ہو جاتا ہے ورنہ یہ ممکن ہو سکتا ہے کہ ذریعہ کا متن ابلاغ ہی نہ ہو یا ترجمہ کی پیچیدہ لغت کا شکار ہو جائے۔ اس

لحاظ سے تو کسی قابل قدر ذریعہ کے متن کی ترجمہ کاری نہ کرنا ہی احسن عمل ہے۔ ترجمہ کے متن میں ذریعہ کے متن کے جملوں کی تعداد سے بہت زیادہ ہیں مگر مربوط ہیں اور معنویت کے ابلاغ میں تقطیع کی گنجائش پیدا نہیں ہونے دیتے۔

اس مضمون میں ادب کے فلسفی نقاد نے شاعری میں اس کا جوہر ''ایکشن'' کو قرار دیا ہے۔ اپنے نقطہ نظر کو ثابت کرنے کے لیے اس نے عظیم یونانی شعراء اور ان کے فن پاروں سے مثالیں پیش کی ہیں۔ حتیٰ کہ شیکسپیر کے عہد تک اور شیکسپیر کی اپنی شاعری تک وہ ایکشن ہی کی مثالیں دیتا رہتا ہے۔ وہ اسلوب اور تحریر کے اثر Expression--Impression کو بھی ثانوی حیثیت دیتا ہے۔ پوری تحریر میں ایکشن کی مرکزی قدر ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اتنے دقیق، فلسفیانہ، تجزیاتی اور تنقید سے معمور مضمون میں کہیں بھی ایکشن کی واضح تشریح نہیں کی گئی۔ تہہِ لفظ ایکشن کی معنویت کی ایک مہین سی لہر چلتی رہتی ہے جو ہوسکتا ہو کسی قاری کے ادراک میں آئے اور کسی کے نہ آئے۔ اس مرکزی قدر کی اصطلاح کی تعریف Definition پیش کر دی جاتی تو قاری، طالب علم، استاد اور محقق کے لیے بہت سی آسانیاں پیدا ہوسکتی تھیں۔ تاہم ان سب کا فریضہ بھی تو یہی ہے کہ وہ دشواریوں کو پاٹ جائیں اور پیچیدہ خیالات کو آسان ترین انداز میں پیش کریں۔ ترجمہ کی لغت میں بھی کہیں تعریف Definition پیش نہیں کی گئی، ایسا کرنا بھی نہیں چاہیے تھا۔ صاحب مضمون نے جو کچھ کہا اس سے بڑھ کر تو ترجمہ کار کو کچھ نہیں کہنا چاہیے ورنہ یہ تو ذریعہ کے متن میں مداخلت یا اضافہ ہو جائے گا۔ ہاں البتہ ترجمہ کی لغت میں تہہِ لفظ ایکشن کی معنویت نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایکشن سے مراد کسی فن پارے کی تحریر، جملوں، مکالموں یا مصرعوں شعروں میں تحرک Motion ہوتا ہے۔ ادبی تخلیق کا یہ عنصر قاری کے تخیل کو حرف سے لے کر لفظ اور جملے تک متحرک رکھتا ہے۔ کسی عظیم فن پارے کی یہ بنیادی قدر، شرط اور اصول ہے۔ الیگزینڈر پوپ نے ایکشن کی تعریف ان لفظوں میں کی ہے:۔

"It should carry the reader out of himself and sweep him along with the movement of the story"

''اسے قاری کو اس کے اندر سے نکال باہر لانا چاہیے اور کہانی کے تحرک

کے ساتھ بہا دینا چاہیے''

میتھیو آرنلڈ بھی کہتا ہے:۔

"Poetry must have this power to animate, to make the subject in the fullest sense-that is priceless gift of poetry."

''شاعری میں تجسیم کی اتنی طاقت ہونی چاہیے کہ وہ موضوع کی مکمل وضاحت کرے--- شاعری کا یہی انمول تحفہ ہے۔''

الیگزینڈر پوپ اور میتھیو آرنلڈ دونوں ایک ہی بات کہہ رہے ہیں۔ مگر ان کا انداز ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہے۔ پوپ براہ راست اپنی معنویت کو قاری پر منکشف کرتا ہے۔ اس کے برعکس آرنلڈ فلسفیانہ انداز میں اسی بات کو لپیٹ سمیٹ کر پیش کرتا ہے جس کا نتیجہ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کسی قاری کو اس کی بات سمجھ آئے اور شاید کسی قاری کو سمجھ نہ آئے۔ وہ اپنے عالمانہ پیش کاری سے ذرہ برابر بھی ادھر اُدھر نہیں ہوتا۔ اسے ابلاغ کی ترسیل کی کوئی فکر نہیں۔ ترجمہ کے متن میں اردو زبان کی لغت آسان ترین ہے۔ ذریعہ کے متن کے طویل جملوں کو توڑ پھوڑ Deconstruct کر کے ابلاغ کو ممکن ترین حد تک قابل ترسیل بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ تاہم ترجمہ کا متن تکمیلی نہیں ہے۔ البتہ مناسب ابلاغ بھی کہا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ مجبوری بھی ماننے کی ہے کہ ذریعہ کا متن کتنی آسانی اور سلاست کی گنجائش دیتا ہے یا نہیں۔

ایکشن کی طرح قاری، سامع اور ناظر کی مسرت کو تخلیق کاری کا ثمر قرار دیا گیا ہے۔ آرنلڈ یہ تو ثابت کرتا ہی ہے کہ تخلیقی فن پارے میں قاری کے لیے خوشی اور مسرت کی قدریں ہوتی ہیں۔ جس طرح وہ ایکشن کی تعریف و تشریح نہیں کرتا اسی طرح تحریر میں مسرت و انبساط کے عناصر کی تعریف و تشریح بھی نہیں کرتا۔ ہوسکتا ہے کہ وہ توقع کرتا ہو کہ اس کا ہر قاری اس اہل ہے کہ اس کی تحریر میں بالواسطہ معنویت بھی اس پر منکشف ہو سکے۔ تاہم ایکشن کی طرح مسرت کا تصور بھی تہہِ لفظ معنویت کی ایک باریک سی تہہ کی طرح چلتا رہتا ہے۔ ترجمہ کے متن کی لغت نسبتاً سادہ اور رواں ہے۔ مرکبات اور مرکب جملوں میں ایک مفہوم یا بات کو ایک جملے میں کہنے کی کوشش کی گئی ہے اس لیے توقع کی جاتی ہے کہ ترجمہ کے متن میں مسرت کا تصور نسبتاً بہتر انداز میں ابلاغ ہوا

ہو۔ دراصل الیگزینڈر پوپ کا ایکشن کے متعلق یہ کہنا کہ ایکشن قاری کو اس کے اندر سے باہر نکال لاتا ہے، یہی قدر عظیم تخلیقی فن پاروں میں مسرت کا باعث ہوتی ہے۔

جس طرح الیگزینڈر پوپ اور میتھیو آرنلڈ ایکشن کو شاعری کا جوہر قرار دیتے ہیں اسی طرح ترجمہ کی سائنس میں جرمن ماہر لسانیات جستا ہولز مان تاری Justa Holz Mantari نے ترجمہ میں ایکشن کا نظریہ پیش کیا ہے۔ یہ محض حُسن اتفاق ہے کہ شاعری میں ایکشن اور ترجمہ کی سائنس میں ایکشن کے نظریات بیک وقت زیر بحث ہیں۔ مان تاری نے ترجمہ کی سائنس میں ایکشن کے نظریے کو اپنے مقالہ Translatorisches Handeln: Theories and Methode میں پیش کیا۔ اس کی مراد ترجمہ کاری کے دوران ترجمہ کے متن میں مسلسل معنوی تحرک ہے۔ یہی جوہر ذریعہ کے متن کی جان ہوتا ہے اور اسی کو پیش کرنا مان تاری کے خیال میں اصلِ ترجمہ ہے۔ وہ لکھتی ہے :-

> "It is not about translating words, sentences or texts but is in every case about guiding the intended co-operation over cultural barriers enabling functionally oriented communication."

> ''یہ بات لفظوں، جملوں اور متن سے متعلق نہیں ہے بلکہ ثقافتی رکاوٹوں پر عبور حاصل کر کے عملی طور پر ابلاغ کو قابل عمل بنانے کے ارادے کے تعاون کے رہنما اصولوں کے متعلق ہے۔''

مان تاری کے خیال میں ذریعہ کے متن اور ترجمہ کے متن میں ثقافتی رکاوٹیں حائل ہوتی ہیں۔ ہم اپنے ادراک کی قوت سے یہ تو جان سکتے ہیں کہ ذریعہ کے متن میں کیا ارادہ پوشیدہ ہے اور اسی ارادے کی پیش کاری ترجمہ کہلا سکتی ہے۔ ترجمہ کی سائنس کی فلسفی مزید کہتی ہے کہ:-

> "Translatiorial action focusses very much on producing a Target Text that is fuunctionally communcative for the receiver."

> ''ترجمہ میں عمل ترجمہ کا متن پیش کرنے پر مرکوز ہوتا ہے جو کہ پیغام وصول کرنے والے کے لیے عملی طور پر قابل عمل ہوتا ہے۔''

درج بالا قول سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ترجمہ کے متن میں ایکشن ایک ایسا جوہر ہے جو پیغام کو، پیغام کے وصول کرنے والے کے قابل بنا دیتا ہے۔ شافنر Chauffner نے مان تاری کے خیالات پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "Holz-Manttari's concept for translatorial action is considered relevent for all types of translation and the theory is held to provide guidelines for every decision to be taken by the translator."

> ''ہولز مان تاری کا ترجمہ میں عمل کا تصور ترجمہ کے ہر نظریہ سے متعلق ہے جو کہ ترجمہ نگاری کی فیصلہ سازی میں رہنما اصولوں کا کردار ادا کرتے ہیں۔''

شافنر مان تاری کے اصولوں کا قائل ہے کہ اگر ترجمہ کے عمل میں ذریعہ کے متن کا ایکشن موجود ہو تو پیغام کی ترسیل اپنی پوری قوت سے ابلاغ ہو جاتی ہے۔ اس موضوع پر ''فنِ ترجمہ نگاری۔ نظریات'' میں ایک مکمل باب شامل ہے۔ زیر تجزیہ ترجمہ ''شاعری میں موضوع کا انتخاب'' میں ترجمہ میں ایکشن کے اجزء مشاہدہ کیے جا سکتے ہیں۔

تعارف

میتھیو آرنلڈ

میتھیو آرنلڈ انیسویں صدی کا فلسفی شاعر اور نقاد تھا۔اس کی پیدائش ایک علمی گھرانے میں ہوئی۔اس کے والد انگلستان کے ایک گاؤں Laleham میں ہائی سکول کے ہیڈ ماسٹر تھے۔آرنلڈ بچپن ہی سے شاعری میں بہت دلچسپی لیتا تھا اور لکھتا بھی تھا۔یہی عمل اسے شعر لکھنے سے شعری تنقید تک لایا۔اس نے انگریزی ادبیات میں اعلیٰ ترین ڈگری حاصل کی اور انگریزی ادبیات کے پروفیسر کے طور پر پڑھانے لگا۔استاد کا فریضہ ادا کرنے کے علاوہ حکومت نے اسے سکولوں کی معائنہ کاری کا فریضہ بھی سونپ دیا تھا۔اس میں اس کا بہت سا وقت صرف ہو جاتا تھا ۔یہی وجہ تھی کہ وہ اپنے فرائض بطور استاد، سکولوں کے معائنہ کار اور ایک خانہ دار فرد کے فرائض ادا کرتا تھا۔اس کے بعد بھی اس کے پاس شاعری، تنقید اور سماجی تجزیہ کی تحریروں کے لیے کیا وقت بچتا ہوگا۔انہی اسباب کی وجہ سے آرنلڈ کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ رات کے آخری پہر میں زیادہ تر کام کرتا تھا۔آرنلڈ کی تحریریں تین حصوں میں تقسیم کی جا سکتی ہیں؛ شاعری، تنقید اور سماجی عملی تحریریں۔

اس کی تحریروں میں:-

1- On Translating Homer

2- Essays on Criticism

3- Friendship's Gardland

4- Culture and Anarchy

معروف ترین ہیں۔آرنلڈ کی شخصیت کا ایک دلچسپ یہ پہلو تھا کہ اس کی خانگی زندگی بہت ہی اچھی

رہی۔عام طور پر اتنے مصروف رہنے والے لوگوں کی گھریلو زندگی میں گڑبڑی کا بہت زیادہ امکان رہتا ہے۔ممکن ہے کہ اس کے گھر والے اس کے کام کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہوں۔اس کے لیے زیادہ سے زیادہ کام کرنے کی گنجائش پیدا کرتے ہوں۔یہ موضوع برمحل نہیں ہے مگر خاصی دلچسپی کا باعث ہے۔عام طور پر آرنلڈ سی خانگی خوش نصیبی سب تخلیق کاروں کو نصیب نہیں ہوتی۔یہ محرومی کسی حد تک درست بھی ہے کہ تخلیق کار جب اپنے کام میں جذب ہو جاتے ہیں تو ان کو پتہ ہی نہیں چلتا کہ ان کے خانگی فرائض کیا ہیں، ذمہ داریاں کیا ہیں اور وہ اپنے گھر کے لوگوں کو نظرانداز بھی کرتے ہیں۔آرنلڈ ۱۸۲۲ میں پیدا ہوا اور ۱۸۸۸ء میں اس دنیا سے رخصت ہوا۔اس کی تحریریں مستقبل کی تہذیبوں کی رہنما تحریروں کی طرح ہیں۔

باب سوم:

ناول

Portrait of a Lady

By

Henry James

ترجمہ

ہمیں چراغ ہمیں پروانے

قرۃالعین حیدر

اطلاقی تجزیہ

تعارف

ہنری جیمز

قرۃ العین حیدر

''ہمیں چراغ ہمیں پروانے''

''مسز توشیت کی ادائیں زمانے بھر سے نرالی تھیں۔ کئی ماہ کی غیر حاضری کے بعد اپنے گھر واپس آ کر جس طرح کی حرکتیں انہوں نے کیں ان ہی سے ان کے انوکھے پن کا اندازہ ہوسکتا تھا۔ دل کی اتنی بُری نہ تھیں۔ مگر حد سے زیادہ اکھڑ۔ اپنے گھر میں ہی ہر وقت منہ تھتھائے مہمان طریق کی طرف کو بیٹھی رہتیں۔ ان کا طرز عمل دوسروں کے لیے نقصان دہ نہیں تھا لیکن باتوں میں ان کی دو دھاری تلوار کی ایسی خاصیت تھی۔ یہی دیکھ لیجیے کہ امریکہ سے لوٹنے کے بعد اپنے مریض شوہر اور برسوں کے روگی بیٹے سے ملنے کی بجائے سیدھی اپنی کمرے میں جا گھسیں۔ ادھیڑ عمر کی معمولی شکل وصورت کی بی بی تھیں۔ انھیں اپنے اصولوں اور اپنے رکھ رکھاؤ کا بہت خیال رہتا۔ بہت لیے دیے رہتیں۔ شوہر سے تقریباً قطع تعلق ہو چکا تھا لیکن اس صورت حال میں بھی انہیں کوئی بات حیرت انگیز نہ معلوم ہوتی۔ انھیں اپنی شادی کے شروع زمانے ہی میں پتا چل گیا تھا کہ یہ دونوں میاں بی بی ایک وقت میں کسی ایک بات پر کبھی ایک دوسرے کے ہم خیال نہیں ہو سکتے۔ اس اختلاف رائے کو انھوں نے ازدواجی زندگی کی معمولی اونچ نیچ پر محمول نہیں ہونے دیا۔ اسے ایک قانون ایک اہتمام کی شکل دے دی اور فلورنس چلی گئیں۔ وہاں ایک دومحلّہ خریدا اور ٹھاٹھ سے اس میں رہنے لگیں۔ اپنے میاں کو بینک کی نگرانی کے لیے انگلستان میں چھوڑ دیا۔ یہ انتظام مسز توشیت کو بہت بھایا۔ اس کی ایسے خوشگوار طور پر اس قدر قطعی حیثیت تھی۔ لندن کے ایک کُہر آلود محلے میں بیٹھے بیٹھے ان کے شوہر کو بھی یہ طرز زندگی ایک مکمل اور جامع حقیقت کی طرح نظر آتا۔ مگر وہ سوچا کرتے کاش یہ واقعیت اتنی ٹھوس ہونے کی بجائے ذرا مبہم ہی رہتی۔ ان بچاروں نے کوشش کر کے اختلاف رائے سے ہم خیال رہنے کا خود کو عادی بنایا۔ ان کی سمجھ میں نہ آتا تھا کہ اقرار یا انکار کی یہ کیفیت اس قدر پیہم اور مستقل کیوں ہو۔ اور مسز توشیت کا یہ تھا کہ ان کے یہاں نہ

پشیمانیاں تھیں نہ مستقبل کے لیے توقعات۔ بالکل صوفی منش آدمی تھیں۔ سال میں ایک ماہ وہ اپنے شوہر کے گھر آ کر گزار لیتیں۔ گو انھیں انگریزی رنگ ڈھنگ بے حد ناپسند تھا۔ مثال کے طور پر یہاں کی ڈبل روٹی کی چٹنی ہی کو لیجیے جو مسز توشیت کو مرہم ایسی نظر آتی اور صابن کا ایسا اس کو سواد تھا۔ پھر ان کی نوکرانیاں جَو کی شراب میں ڈبکیاں لگائیں۔ اس چیز پر بھی مسز توشیت کو سخت اعتراض تھا۔ علاوہ ازیں ان کی برطانوی دھوبن اپنی دویا میں ماہر نہ تھی۔ ایک متعینہ مدت کے بعد وہ اپنے وطن کو ہو آتیں۔ گو اس مرتبہ کافی لمبے عرصے کے بعد امریکہ گئی تھیں۔''

Portrait of a Lady

Henry James

MRS. TOUCHETT was certainly a person of many oddities, of which her behaviour on returning to her husband's house after many month was a noticeable specimen. She had her own way of doing all that she did, and this is the simplest description of a character which, although it was by no means without benevolence, rarely suceeded in giving an impression of softness. Mrs. Touchett might do a great deal of good, but she never pleased. This way of her own, of which she was so fond, was not intrinnscically offensive-it was very simple very sharply distinguished from the way of others. The edges of her conduct were so very clear-cut that for susceptible persons it sometimes had a wounding effect. This purity of outline was visible in her deportment during the first hours of her return from America, under circumstances in which it might have seemed that her first act would have been to exchange greetings with her husband and son.Mrs. Touchett, for reasons which she deemed excellent, always retired on such occasions

into impenterable seclusion, postponing the more sentimental ceremony until she had achieved toilet which had the less reason to be of high importance as neither beauty nore vanity were concerned in it. She was a plain-faced old woman, without coquetry and without any great elegance, but with an exteme respect for her own motives. She was usually prepared to explain these-when the explanation was asked as a favour; and in such a case they proved totally different from those that had been attributed to her. She was virtually separated from her husband, but she appeared to perceive nothing irregular in the situation.It had become apparanet, at an early stage of their relations, that they should never desire the same thing at the same moment and this fact had prompted her to rescue disagreement from the vulgar realm of accident. She did what she could to erect it into a law-a much more edifying aspecct of it-by going to live in Florence, where she bought a house and established herself; leaving her husband in England to take care of his bank. This arrangement greatly pleased her; it was so extremelyy definite. It struck her husband in the same light, in a foggy square in London, where it was at times the most definite fact he discerned; but he would have prefereed that discomfort should have greater vagueness. To agree to disagree had cost him an effort; he was ready to agree to almost anything but that, and saw no reason why either assent or dissent should be so terribly consistent. Mrs. Touchett

indulged in no regrets nor speculations, and usually came once a year to spend a month with her husband, a period during which she apparently took pains to convince him that she had adopted the right system. She was not fond of England, and had three or four reasons for it to which she currently alluded; they bore upon minor points of British civilization but for Mrs. Touchett they amply justified non-residence. She detested bread-sauce, which, as she said, looked like poultice and tasted like soap; she objected to the consumption of beer by her maidservants; and she affirmed that the British laundress (Mrs. Touchett was very particuular about the appearance of her linen) was not a mistress of her art. At fixed intervals she paid a visit to her own country; but this last one had been longer than any of its predecessors.

اطلاقی تجزیہ

سجاد حیدر یلدرم ہندوستان میں اُردو زبان کے تحریکی تخلیق کار تھے۔علم، بلکہ ادب ان کا خاندانی وصف تھا۔قرۃ العین حیدر ان کی صاحبزادی تھیں ۔انہوں نے اپنے والد سے جوہر علم حاصل کیا اور اپنی محنت اور لگن کے سبب بہت آگے نکل گئیں۔انہوں نے بہت سی تخلیقی تحریریں لکھیں۔مگر محل موضوع کا تقاضا ہے کہ ان کے تراجم پر بات کی جائے۔

انہوں نے ہنری جیمز Henry James کے ناول Portrait of a Lady کا اردو میں ترجمہ کیا۔دلچسپ بات یہ ہے کہ انگریزی میں ناول کا عنوان ترجمہ کی زبان میں ''ایک خاتون کی تصویر'' بنتا ہے۔اس کے برعکس قراۃ العین حیدر نے اپنی افتادِ طبع کے باعث اس ناول کے ترجمہ کا نام ''ہمیں چراغ ہمیں پروانے'' رکھ دیا۔یہ مرکب عنوان بے حد خوبصورت، معنی خیز، نسائیت سے معمور اور قرۃ العین حیدر کی تمام تر معروضیت Objectivity کے باوجود اس کی موضوعیت Subjectivity کا شاہکار ہے۔یہ کوئی شرط تو نہیں کہ وہ خاتون تھیں اور خاتون کے متعلق ناول کو ترجمہ کرتے ہوئے موضوعیت کا شکار ہوگئیں۔مگر ناول اسی نتیجہ کو ثابت کرتا ہے ۔ناول کے عنوان کے متعلق مزید دلچسپ بات یہ ہے کہ ''ہمیں چراغ ہمیں پروانے'' فراق گورکھ پوری کے ایک شعر کا مصرع ہے۔فراق کا شعر کچھ اس طرح ہے:

''بزم میں جاگتا خواب یہ دیکھا
ہمیں چراغ ہمیں پروانے''

جہاں تک ناول کے ذریعہ کے متن Source Text کے عنوان اور ترجمہ کے متن Target Text کے عنوان کا فرق ہے تو یہ تو بہت ہی واضح ہے ۔احسن بات تو یہ ہے کہ ترجمہ میں ذریعہ کے متن کی لغت کے مطابق ، برابر، مساوی ،متوازی اور متوازن رہنا چاہیے۔تاہم وہ بڑی ادیبہ تھیں اور انہوں نے اپنے بڑے پن کا اختیار استعمال کرتے ہوئے اتنا

بڑا فیصلہ خوشی دلی اور بھرپور اعتماد سے کر ڈالا۔ ان کے اس عمل پر احتراماً اعتراض تو نہیں کیا جا سکتا مگر یہ تو سچ ہے کہ دونوں: انگریزی موضوع اور ترجمہ کا موضوع ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہیں۔

جہاں تک زیر بحث ترجمہ کے متن کا تعلق ہے، یقینی بات ہے کہ قرۃ العین حیدر جیسی ماہر تخلیق فن کارہ اپنے معیارات کے مطابق ہی ترجمہ کاری کر سکتی تھیں۔ ان کے ترجمہ کے دو تین خاص پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ انگریزی کے طویل جملوں کا ترجمہ اردو کے چھوٹے چھوٹے جملوں میں کرتی ہیں۔ اس طرح ترجمہ کے متن کے جملوں کی تعداد ذریعہ کے متن کے جملوں کی تعداد سے زیادہ ہو جاتی ہے۔ مگر اس سے متن کے مندرجات پر کوئی منفی اثر نہیں پڑتا۔ اس سے ذریعہ کے متن کی نہ تو توسیع ہوتی ہے اور نہ تحدید۔ ہنری جیمز کا ذریعہ کا متن بیس جملوں پر مشتمل ہے جبکہ اس کے مقابل قرۃ العین حیدر کا ترجمہ تیس چھوٹے جملوں پر منحصر ہے۔ اس کے باوجود وہ ذریعہ کے متن کے حاشیہ سے باہر نہیں نکلتی ہیں۔ ان کے ترجمہ کی یہی احسن خصوصیت ہے۔ ہاں البتہ یہ ضرور ہے کہ ذریعہ کے متن کے جملے فرض کریں سات اور آٹھ نمبر پر ہوں تو ان کا ترجمہ تیرہ اور چودہ نمبر کے جملوں میں کر دیا گیا ہو۔ بیان کردہ نمبر تو فرضی ہیں مگر متن میں حقیقتاً ایسا ہی ہے۔ اس کا سبب قرۃ العین حیدر کی تخلیقی مہارت ہے کہ وہ کسی مفہوم کو کلیٔ اکائی کی شکل میں پیش کرنے کے لیے ذریعہ کے متن کے جملے اور ترجمہ کے متن کے جملے اپنی مرضی سے اوپر تلے کر کے مربوط اور منظّم مفہوم کا ابلاغ کرتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے متعلق یہ مشاہدہ بھی حقیقی ہے کہ وہ اپنے ادبی اعتبار اور اعتماد کی بنیاد پر تراجم میں اپنی مرضی کی لغت اور معنویت ڈال دیتی ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی کے جملہ:۔

> "She did what she could to erect it into a law-a much more edifying aspect if it-by going liv in Florence, where she bought a house and established herself....."

اس جملہ کا ترجمہ انہوں نے ان لفظوں میں کیا ہے:۔

> ''اسے ایک قانون ،ایک اہتمام کی شکل دے دی اور فلورنس چلی گئیں۔ وہاں ایک دومحلّہ خریدا اور ٹھاٹھ سے اس میں رہنے لگیں۔''

درج بالا ذریعہ کے متن میں مسز توشیت نے فلورنس میں ایک گھر لیا اور اس میں رہنے لگیں۔ ترجمہ کے متن میں بیان کیا گیا ہے کہ انہوں نے ایک دومحلّہ خریدا اور ٹھاٹھ سے رہنے لگیں۔ گھر تو ایک عمارت پر مشتمل ہوتا ہے خواہ اس کا رقبہ تھوڑا یا زیادہ ہو۔ اس کے برعکس محلّہ بہت سے گھروں پر مشتمل آبادی ہوتی ہے۔ ایسا ممکن نہیں کہ پورا محلّہ یا آبادی ایک فرد کی ملکیت ہو اور وہ بھی ایسا فرد جو مسز توشیت کی طرح فلورنس کا مستقل رہائشی نہ ہو۔

ان کے تراجم فن ترجمہ نگاری کے نظریہ ''مفہوم کی کلی اکائی Thematization'' کے معیارات کے مطابق ہے۔ وہ ذریعہ کے متن کی کلی اکائی Theme کو دریافت کرتی ہیں اور ترجمہ کے متن میں بالکل اسی طرح منتقل کر دیتی ہیں۔ راجر ٹی بیل Rojer T. Bell اس موضوع پر بہت ہی واضح رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں:

> "Theme itself contains two sub-system: thematization and information, each of which it will be noticed, are involved in information distribution but in different ways. The first is concerned with the distribution of information in the clause and, specifically, the initiation of the claus....its " communicative point pf departure"- and acts to direct the attention of the receiver of the message to those parts of the structure of the signal which the sender wishes to emphasise."

''کلیٔ مفہوم کے دو تحتی نظام ہوتے ہیں: مفہوم سازی اور اطلاع کاری۔ یہ امر ظاہر کرے گا کہ یہ دونوں اطلاع کی ترسیل کرتے ہیں مگر اپنے اپنے انداز میں۔ اولین کا تعلق جملے کے حصے میں اطلاع کے انشراح سے ہوتا ہے۔ خاص طور سے جملے کے اس ''حصے'' کو آغاز دینا

گویا اس کا ''ابلاغی نقطہ میں تبدیلی'' اور وہ اعمال جو پیغام وصول کرنے والے کی توجہ اپنی طرف مبذول کراتے ہیں، جملے کی طرف جو کہ پیغام کا ترسیل کار بھیجنا چاہتا ہے۔''

کلی مفہوم کی اکائی کی معنویت کا انحصار متن میں کلی اطلاعات پر مبنی ہوتا ہے۔ جملہ میں یہ اطلاع جس انداز میں نشر کی جاتی ہے ترجمہ میں اسی انداز میں اس کو وصول کیا جا سکتا ہے۔ ترجمہ کے ان سادہ ترین تصورات کا نتیجہ اخذ کرنے کے لیے اس بات کا تعین ضروری ہے کہ ترجمہ کے ذریعے ترسیل ہونے والی پیغام قاری نے کس حد تک وصول، قبول کیا۔ ترجمہ کی لسانیات کی زبان میں اس عنصر کو ''قبولیت Acceptability'' کہا جاتا ہے۔ یہ کوئی پیشگی مفروضہ نہیں کہ قاری ایسے متن کو بہت اچھے طریقے سے وصول کر لے گا۔ اس کی بجائے اس کی وصولی کا انحصار کلی مفہوم کی ادائیگی کے طریقہ کار پر
منحصر ہے۔

Theme:

The notions of theme and rheme can be used to describe how texts are organized in terms of 'information flow', i.e. the way a text develops and conveys information by establishing points of orientation, providing new information and creating internal link between its constituents. Linguistic elements are thus considered not as strings of grammatical or lexical items but as segments that, by contributing to cohesion at text level, serve a communicative and interactional function.

In a sentence, the 'theme' is the segment that establishes what the sentence is about, while the 'rheme' is the segment of the sentence that says something about theme. In languages such as English the theme tends to come in initial position in the clause and does not necessarily coincide with the grammatical subject.

''کلیٔ مفہوم کے تصور کو متن کی ترتیب میں اطلاع کی روانی کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ جیسے متن سازی میں سیاق وسباق کو ضم کرنا، نئی اطلاع فراہم کرنا اور اس کے اجزاء کو باہم مربوط کرنے کے عمل سے ثابت کیا جائے۔ لسانیات کے عناصر گرائمر اور ساخت کے اجزاء ہی نہیں ہوتے بلکہ وہ حصہ ہوتے ہیں جو متن کے مفہوم کے ربط وضبط کا باعث بنتے ہیں۔ یہ عوامل ابلاغ اور تفاعل کے عمل میں کام آتے ہیں۔
کلی مفہوم میں یہ حصہ بتاتا ہے کہ یہ جملہ کسی چیز کے متعلق ہے۔ انگریزی جیسی زبان میں کلی مفہوم جملے کے ابتدائی حصہ میں آتا ہے اور لازم نہیں کہ گرائمر کے قواعد پر پورا بھی اترے۔''

قرۃ العین حیدر نہ صرف وسیع المطالعہ بلکہ وسیع المشرب بھی تھیں۔ ان کی وراثت میں ان کے والد سجاد حیدر یلدرم کی علمی شخصیت اور اس عہد کی رومانوی تحریک کے اثرات بھی موجود تھے۔ قرۃ العین حیدر کے کام نے ان کو اختیار Authority بھی دیا اور اعتماد بھی۔ وہ اپنی علمی معیارات کے مطابق جس بات کو درست سمجھتی تھیں اسی انداز میں پیش کر دیتی تھیں۔

ان کے متعلق اہم سانحہ یہ ہے کہ وہ تقسیم ہند کے بعد پاکستان تشریف لے آئیں۔ حکومت پاکستان کے ساتھ نوکری کرنے کی خواہش کی۔ پاکستان کی افسر شاہی نے انہیں محکمہ اطلاعات میں اسسٹنٹ ڈائریکٹر تعینات کیا۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ انہیں ہدایات دی جاتی تھیں کہ

انہیں اپنے ڈیسک سے کیا صورت حال نشر کرنا ہے۔قرۃ العین حیدر یہ سب دیکھ کر چکرا گئیں اور نوکری چھوڑ کر واپس ہندوستان سدھاریں۔کسی قسم کی ہدایت کاری ان کی افتادِ طبع کے خلاف تھی۔وہ اپنے لیے ہر طرح کی ہدایت آپ ہی تھیں۔جو ستارہ پاکستان کے افق میں سے اُترا اور بھارت میں بامِ عروج پر جا چمکا۔ہم چاہیں تو اس سانحہ پر طنز کر سکتے ہیں ،افسوس بھی اور پچھتاوا بھی۔

قرۃ العین حیدر کی اہم ترین تخلیقات درج ذیل لافانی تحریریں شامل ہیں:

- ☆ آگ کا دریا
- ☆ ہمیں چراغ ہمیں پروانے
- ☆ گردشِ رنگِ چمن
- ☆ آخرِ شب کے ہم سفر
- ☆ میرے بھی صنم خانے
- ☆ چاندنی بیگم
- ☆ پکچر گیلری
- ☆ ہرن سیتا
- ☆ کارِ جہاں دراز ہے

طبعیت اور ذہنی ساخت کے لحاظ سے قرۃ العین حیدر کی، ناول Portrait of a Lady کی ہیروئن Isabel Archer سے کافی مماثلت مشاہدہ کی جاسکتی ہیں۔

تعارف

ہنری جیمز

Henry James

ہنری جیمز امریکہ میں پیدا ہوئے۔وہیں پر تعلیم و تربیت حاصل کی۔اس کے بعد برطانیہ کی شہریت اختیار کی۔ان کا تعلق ایک علمی گھرانے سے تھا۔وہ اپنی تحریروں میں معاشرے کی تہوں میں پھیلی ہوئی پیچیدگیوں کو کھولتے تھے۔انسانی نفسیات کی گہرائی میں جھانکتے تھے۔ان کی تحریروں کے مطالعہ سے زندگی کے برتاؤ کے رہنما اصول ملتے ہیں۔

Portrait of a Lady ان کا ایک معرکۃ الآراء ناول ہے۔یہ ناول بنیادی طور پر نفسیاتی عمل کی تشریح کا ناول ہے۔اس ناول کی ہیروئن آئیزا بیل آرچر Isabel Archer ایک امریکی شہری ہے۔وہ نہایت جذباتی اور طاقت ور کردار کی مالک ہے۔یہاں تک کہ اپنی ہی قسمت سے سامنا کرنے سے باز نہیں آتی۔اس کو وراثت میں بے شمار دولت ملتی ہے مگر دو امریکی نوسر باز اس کو ٹھگ لینے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔کہانی کا پلاٹ یورپ خاص طور سے انگلستان اور اٹلی میں پھیلا ہوا ہے۔وہ اس ناول میں یورپ اور امریکہ کے پیچیدہ اور نفسیاتی عمل کی تشریح کرتا رہتا ہے۔

ان کے مشہور ترین تخلیقی فن پاروں میں درج ذیل شامل ہیں:

--The Wings of the Dove

--Ambassadors

--The Golden Bowl

--The Princess Casamassima

--The Atlantic Monthly

--The Bostonians

--The Century Magazine

--The Turn of the Screw

ان ضخیم ناولوں کے علاوہ جیمز نے کم حجم کی بھی بہت سی تحریریں لکھیں جن میں سے چند ایک اس فہرست میں شامل ہیں:

"A Tragedy of Error"

"The Story of a Year"

" A Passionate Pilgrim"

"Madame de Mauves"

" Daisy Miller"

"The Aspern Papers"

"The Lesson of the Master"

"The Figure in the Carpet"

"The Beast in the Jungle"

ہنری جیمز ،ہنری جیمز سینئیر کے صاحب زادے تھے۔وہ پندرہ اپریل اٹھارہ سو ترتالیس کوامریکہ کے شہرواشنگٹن پیلیس ،نیویارک سٹی میں پیدا ہوئے۔امریکہ میں انہوں نے برطانوی شہریت اختیار کی اور عمر بھر تخلیقی کام میں مصروف رہے۔وہ اٹھائیس فروری انیس سو چودہ ۱۹۱۴ءکواس دنیا سے رخصت ہو گئے۔

چونکہ ان کی تحریریں عالمی اور آفاقی مفاہیم ومسائل کی تشریح کا فن کارانہ اظہار کرتے تھے اس لیے دنیا بھر میں ان کی پذیرائی کی مثال نہیں ملتی۔یہاں تک کہ لوگوں نے ان کو اپنا رول ماڈل بنا کر اپنی تخلیق کاری کی۔تاہم ان کے متعلق لکھی جانے والی چند تحریروں کی فہرست حسب ذیل ہے:

--Author. Author by David Lodge

--The Master by Colm Toibin

--Lions at Lamb House by Edwin M. Yoder

--Felony by Emma TYnnant

--Dictation by Cynthia Ozick

--The James Boys by Richard Leibmann-Smith

--The Open Door, by Elizabeth Maguire

--The Great Divide by Rex Hunter

--The Master at St. Bartholomew's Hospital, 1914-1916, by Joyce Carol Oates

--The Typewriter's Tale, by Micheal Heyns

--Henry James Midnight Song, by Carol de Chellis Hill

-- The Fifth heart, by Dan Simmons

باب چہارم:

ولیم سروین

Willam Saroyan

ناول

انسانی تماشا Human Comedy

ابواب

ایک بہتر زندگی Valley Champion for Kids

اپنا اپنا دکھ After the Movie

ترجمہ: شفیق الرحمٰن

اطلاقی تجزیہ

تعارف

ایک بہتر زندگی

''ہومر تار دے کر واپس آیا تو بارش تھم چکی تھی۔ چاند چمک رہا تھا اور اُجلے اُجلے بادلوں کے ٹکڑے آسمان پر تیر رہے تھے۔

''ٹانگ، کو کیا ہوا، دن بھر لنگڑاتے رہے ہو'' گروگن بولا۔

''جی ٹھیک ہوں۔ کوئی اور تار تو نہیں آیا؟''

''اب چھٹی ہے۔ گھر جا کر مزے سے سو جاؤ۔ تمہاری ٹانگ کو ضرور کچھ ہوا۔''

''موچ آ گئی ہے۔ سکول میں دوڑ تھی۔ میں سب سے آگے تھا۔ اتنے میں ڈرل ماسٹر جو مجھے پسند نہیں کرتا۔ سامنے سے آ گیا۔ مجھ سے یہ غلطی ہوئی کہ میں رُکا نہیں۔ وہیں ٹھہر جاتا تو اچھا تھا۔ یونہی جیتنے کی دھن میں دوڑتا چلا گیا۔ ہم دونوں دھڑام سے گرے۔ عجیب بات ہے کہ میرے ہم جماعت ہیوبرٹ ایکلے نے لڑکوں کو وہیں روک لیا۔ یہ لڑکا مجھے اچھا نہیں لگتا۔ امیر گھرانے کا ہے اور تصنع کا عادی ہے۔ جس لڑکی کو میں چاہتا ہوں وہ اسے پسند کرتی ہے۔ جتنی زیادہ وہ اس کی جانب ملتفت ہوتی ہے اتنی ہی مجھے آگ لگتی ہے۔ رشتے داروں کو چھوڑ کر یہ لڑکی مجھے سب سے عزیز ہے اور یہی میری پرواہ نہیں کرتی۔ وہ جو ڈرل ماسٹر ہے بائی فیلڈ اسے مخل ہونے کا کوئی حق نہیں تھا۔ بڑا شیطان ہے۔

مس ہکس نے بتایا کہ وہ جھوٹا بھی ہے۔ مس ہکس ہماری استانی ہیں اور پنتیس سال سے تاریخ پڑھا رہی ہیں۔ انہوں نے بھائی مارکس اور آپا بیس کو بھی پڑھایا ہے۔ تو ڈرل ماسٹر سے ٹکر کھا کر میں گرا اور چوٹ لگ گئی۔ لیکن اٹھتے ہی پھر بھاگنے لگا۔ میں اس لیے جیتنا نہیں چاہتا تھا کہ واہ واہ ہو گی یا ہیوبرٹ کو ہرا دوں گا، کیونکہ ہیوبرٹ نے تو میرے گرنے پر لڑکوں کو روک لیا

تھا۔ میں تو اس لیے کوشش کر رہا تھا کہ مسٹر سپنگلر نے سکول میں یہ دوڑ جیتی تھی اور استانی صاحبہ بھی چاہتی تھیں کہ میں جیت جاؤں۔ ہوا یوں کہ جماعت میں میری اور ہیوبرٹ کی بحث چھڑ گئی۔ اُستانی صاحبہ نے سزا کے طور پر ہمیں وہیں بٹھا لیا۔ بائی فیلڈ آیا تو جھوٹ بول کر ہیوبرٹ کو ساتھ لے گیا۔ اُستانی کہتی تھی کہ جب وہ ان کا طالب علم تھا تب بھی جھوٹ بولا کرتا تھا۔ وہ ملول ہو گئیں اور دیر تک مجھ سے باتیں کرتی رہیں۔ اور مجھے دوڑنے کی اجازت دے دی۔ مسٹر سپنگلر تو علاقے کے چیمپین رہ چکے ہیں، دیکھیے میں کیا کرتا ہوں۔ اس سال تو مشکل ہے۔ اگلے سال شاید۔''

ہومر نے ٹانگ کو تین جھٹکے دیے۔۔۔۔ ''اس پر کسی چیز کی مالش کروں گا۔''

''سائیکل چلانے میں تو دقّت نہیں ہوتی؟''

''ہوتی تو ہے لیکن داہنے پاؤں سے پیڈل گھماتا ہوں۔ بائیں ٹانگ پر زور نہیں پڑتا۔ معمولی سی موچ معلوم ہوتی ہے، مالش سے ٹھیک ہو جائے گی۔''

''ہومر، اب صرف تین دن میں تم کتنے بدل گئے ہو؟''

''جی بدل تو گیا ہوں۔ یوں لگتا ہے جیسے عمر میں بڑا ہو گیا ہوں۔ نوکری سے پہلے میں کچھ بھی نہیں جانتا تھا۔ جو تھوڑی بہت معلومات تھیں وہ نہ ہونے کے برابر تھیں۔ سب کہتے تھے کہ میں سکول کا سب سے ہوشیار لڑکا ہوں یہاں تک کہ جو مجھے پسند نہیں کرتے وہ بھی یہی کہتے ہیں۔ لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔ مجھے کچھ نہیں آتا، سیکھنے کی کوشش کرتا ہوں۔''

''ہاں کوشش جاری رکھنی چاہیے۔''

''مسٹر گروگن پتا نہیں مجھے کہنا چاہیے یا نہیں، مگر میں وہ نہیں جو نظر آتا ہوں، باطن میں میں اس سے کہیں بہتر ہوں۔''

وہ بولتا چلا گیا۔ شاید اس لیے کہ تھکا ہوا تھا، موچ سے پریشان تھا، ایک مسرور کنبے کو موت کی خبر پہنچا کر آیا تھا اور اسے یقین تھا کہ گروگن بھلا آدمی ہے۔

''۔۔۔۔ میرا جی بہت چاہتا ہے کہ کسی طرح ایک نئی دنیا تخلیق ہو۔ ایک بہتر زندگی جنم لے۔ ایک نئی نسل ظہور میں آئے۔ یہ باتیں میں کسی اور سے بھی نہ کہتا۔ مسٹر گروگن میں دن رات محنت کروں گا۔ کچھ بن کر دکھاؤں گا۔ پہلے میں ہوائی قلعے بنا بنا کر خوش ہو لیا کرتا تھا۔ ہمارا

کنبہ خوش باش انسانوں کا کنبہ ہے اور ہم ہمیشہ مسرور رہتے ہیں۔ لیکن اب پتہ چلا ہے کہ میں بالکل لاعلم تھا۔ اب تک میں نے یہ سیکھا ہے کچھ بھی نہیں سیکھا۔ لیکن اب میں آنکھیں کھلی رکھتا ہوں۔ سوچتا رہتا ہوں۔ اگرچہ اس طرح احساس تنہائی بڑھ جاتا ہے لیکن مجھے اس کی پروا نہیں۔ ہمارے کنبے میں سب خوش رہتے ہیں۔ لیکن ہم میں سختی اور توانائی بھی ہے۔ مجھے ان بے چاروں پر ترس آتا ہے جو مغموم و تنہا ہیں اور ان میں سختی اور برداشت بھی نہیں ہے۔ ایسے لوگوں سے دنیا بھری پڑی ہے۔ اب تو مجھے اس کی بھی پرواہ نہیں رہی کہ ہیلن مجھے پسند نہیں کرتی۔ کاش کہ یوں ہوتا کہ وہ مجھے پسند کرتی لیکن ایسا نہیں ہے۔ تب بھی ٹھیک ہے۔ اسے ہیوبرٹ عزیز ہے تو یونہی سہی۔ ہیلن جیسی نفاست پسند لڑکی کو اگر ہیوبرٹ سا تصنع پسند بھا گیا تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ میں آداب محفل سے بے بہرہ ہوں، جو دل میں ٹھان لوں، کر گزرتا ہوں۔ بعض اوقات کلاس میں اُلٹی سیدھی ہانک دیتا ہوں۔ استادوں کو پریشان کرنے کے لیے نہیں بلکہ اس لیے کہ کچھ کہنے کو جی چاہتا ہے۔'' زندگی میں کیسے کیسے غم ہیں، کتنی پیچیدگیاں ہیں۔ یا تو کچھ ہوتا ہی نہیں، اگر ہوا ہے تو غلط ہوتا ہے۔ اس لیے کبھی کبھی واہی تباہی بک لینے میں کوئی حرج نہیں۔ میں نہیں چاہتا کہ یونہی خواہ مخواہ شستہ بن کر دکھاؤں۔ تصنع سے مجھے نفرت ہے۔۔۔''

اس نے گھڑی کی طرف دیکھا۔ ''افوہ بارہ بج چکے ہیں۔ کل سنیچر ہے۔ سنیچر کا پہلے کتنا چاؤ ہوتا تھا۔ مسٹر گروگن ایک سینڈوچ کھا لیجیے۔''

''دے دو برخوردار، اب بھوک لگ آئی ہے۔'' گروگن کھانے لگا۔

''اپنی والدہ کا شکریہ ادا کر دنیا۔۔''

''جی نہیں معمولی سی بات ہے۔۔۔''

''نہیں معمولی نہیں ہے، میں ان کا ممنون ہوں۔''

''بہت اچھا، میں کہہ دوں گا۔''

Valley Champion for Kids

BY THE TIME the messenger got back to the telegraph office from the Beaufrere home, the rain had stopped, the moon was shining, and an empty and exhausted cluster of clouds, now white, was being driven across the sky. The messenger was very tired when he came limping into the office.

"What's the matter with your leg?" Mr. Grogan said. "You've been limping all day." "It's nothing," Homer said." Any more telegrams?"

" All clear, and soon you can go home to bed. Now you tell me. What happened to you leg?"

"I guess I twisted a ligament or something, running the two-twenty low hurdles this afternoon. Mr. Spangler was Valley Champion of that race, and I guess I'd like to be Valley Champion some day myself, too. I don't think I'll be able to make it this year, though." Homer fixed his leg a couples of times. "I'll rub some Sloan's Liniment on it tonight. Is the limp noticeable?"

"Well," Mr. Grogan said, it's not too noticeable, but it is a little. Can you ride your bike all right?"

"Sure," Homer said, "It hurts a little when I get the hurt leg up, so I try to do all the pumping withh my right leg. Sometimes I take the left leg off the pedal and let it hang. That way it rests. I guess something's happened to the ligament-I'll rub it with liniment."

There was a pause. Then the old telegraph operator said, " Keep talking, myy boy."

" Oh, I want to, all right, but I don't know where to start," Homer said. "I didn't know any thing until I got this job. I knew a lot of things, But I didn't know the half of it, and maybe I never will, either. Maybe nobody ever will. If anybody should though, I should. I want to know, and I'll keep on trying, but how can you ever know? How can any man ever really get it all straight so that is makes sense?"

"Well, Mr. Grogan said, " I don't know, but I'm glad you've made up your mind to keep trying."

"I've got to keep trying," Homer said. " I don't know how it is with other people, and I don't know whether I can tell you this or not, but I'm not just the guy people see, I'm somebody else besides-somebody better. Sometimes I don't even know what to make of it. I'd be ashamed to say this to anybody but you, Mr. Grogan, but some day I'm going to go to work and do something for the kids everywhere. All kinds of kids having all kinds of trouble. I don't know what it's going to be, but it's going to be something. Decent, I mean." Homer

tested his leg to see if it had be come healed as he had talked. It hadn't." I don't like the way things are, Mr. Grogan. I don't know why, but I want them to be better. I guess it's because I think they ought to be better. At school I say a lot of funny things, but I don't do it to make trouble for the teachers. I do it because I've got to. Everybody's so mixed up, and everything's so wrong that I;ve just got to say funny things once in a while. I guess we ought to have some fun out of being alive. I don't think I could act refined even if I wanted to. I couldn't be polite If I didn't mean it."

He flexed his leg again and spoke of it as if it weren't his own. " Something's the matter with it." He glanced up at the clock. " Well, Mr. Grogan, it's five minutes after twelve. I guess I'll go home. I don't feel very sleeopy, though, and tomorrow's Saturdy. Saturday used to be the best day of all for me. No more, though. I guess I'll come down to the office. Maybe I can help out." He lifted the lunch-box off the delivery desk. " Wouldn't you like a sandwich now, Mr. Grogan?"

"Well," the old telegraph operator said, " come to think of it, my boy, yes, I would. I'm hungry now." Mr. Grogan took a sandwich out of the open box and bit into it. "Please thank your mother for me."

"Ah, it's nothing.

"No, please thank her for me."

"Yes, sir," Homer siad, and left the office.

اطلاقی تجزیہ
ایک بہتر زندگی

شفیق الرحمٰن نے اردو ادب میں تخلیقی ادب اور تراجم کے ذریعے بہت بڑا حصہ ڈالا ہے۔تخلیقی ادب اور تراجم کا تجزیہ الگ الگ حصے ہیں۔زیرِنظر تحریر میں ان کے تراجم کے متعلق رائے کا اظہار مقصود ہے۔تجزیہ کے مقصد کے لیے ولیم سروین کی تخلیقی تحریر، ناول Human Comedy کونمونہ کےطور پر انتخاب کیا گیا ہے۔شفیق الرحمٰن نے اس تحریر کا ترجمہ ''انسانی تماشا'' کےعنوان سے کیا ہے۔وہ چاہتے تو اس عنوان کو ''انسانی طربیہ'' بھی کہہ سکتے تھے۔مگر ولیم سروین کے داخلی جذبات اور خارجی خیالات دونوں سے واقف تھے اس لیے انہوں نے ترجمہ کی زبان میں کامیڈی کو طربیہ کہنے کی بجائے ''تماشا'' کہہ دیا۔اور یہ عنوان زیادہ مربوط اور موضوع سے متعلق ہے اگرچہ اصل سے مختلف ہے۔

نمونہ کے باب کا عنوان ایک بہتر زندگی ہے۔انگریزی کے ذریعہ کامتن آسان ترین زبان میں تحریر کیا گیا ہے اور ترجمہ کا متن اس سے بھی زیادہ آسان زبان میں ابلاغ کیا گیا ہے۔مجموعی تجزیہ سے چند ایک مشاہدات سامنے آتے ہیں ۔مثال کے طور پر ترجمہ نگار نے انگریزی کے بہت سے جملوں کو اپنے ترجمہ میں شامل ہی نہیں کیا۔اسی طرح اردو کے متن میں بہت سے جملے ایسے ہیں جو انگریزی کے متن کا حصہ ہی نہیں ہیں۔اس طرح کا ترجمہ شفیق الرحمٰن نے اپنے ادبی قد کاٹھ کے اعتماد پر کر دیا ہوگا۔ادیبوں اور عالموں کا مقام و مرتبہ جیسے جیسے بلند، مضبوط اور مستقل ہوتا جاتا ہے ان کی شخصیت میں خاص اعتبار اور اعتماد کا اضافہ ہوتا رہتا

ہے۔اس اضافہ سے ان کی دانش میں اختیار Authority کا عنصر نمایاں ہونے لگتا ہے۔یہ درست بھی ہے۔مگر کبھی کبھی غلط بھی ثابت ہوسکتا ہے۔

ضروری امر تو یہ ہے کہ ترجمہ جیسا بھی ہے، ایک علمی اضافہ ہے۔علمی رویہ تو یہ ہوتا ہے کہ علمی غلطیاں بھی درست علم کی دریافت کی طرف رہنمائی کرتی ہیں۔کسی بڑے ادیب کی تحریروں کا تجزیہ کرنا اور اس کی غلطیوں کو نمایاں کرنا کلیتاً علمی رویہ ہے۔ہاں اخلاقاً ہم کہہ سکتے ہیں ''خطائے بزرگاں گرفتن خطاء است''۔مگر علم میں غلطی کرنے کے باوجود نہ شرمندہ ہونے کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ شرمندہ کرنے کا تقاضا ضروری ہوتا ہے۔خالصتاً علمی رویہ اخلاقیات کی نفی نہیں کرتا بلکہ علمی دریافت کے لیے بے پناہ قوت برداشت کرنے کا باعث ہوتا ہے۔شفیق الرحمٰن کے زیرِتجزیہ ترجمہ میں کچھ انگریزی کے ایسے جملے ہیں جو اس نے ترجمہ کے متن میں شامل ہی نہیں کیے۔مثال کے طور پر:

--By the time the messenger got back

--The messenger was very tired when he came limping into the office.

--I guess....running the two-twenty low hurdles this afternoon .

--Homer fixed his leg a couples of times.

--I'll rubb some Sloan's Liniment on it tonight.

--Its the limp noticeable?

--I couldn't be polite if I didn't mean it.

--He flexed his leg again and spoke of it as if it weren't his own.

--I don't feel very sleepy, though, and tomorrow's Saturday.

-- Satruday used to be the best day of all for me.

--No more, though.

--He lifted the lunch-box off the delivery desk.

--Mr. Grogan took a sandwich out of the open box and bit into it.

شفیق الرحمٰن نے ترجمہ کے متن میں درج بالا ذریعہ کے متن کے جملے کیوں ترجمہ نہ کیے اس بات کا جواب تو وہی دے سکتے ہیں۔ مگر اب چونکہ ہمارے ساتھ اس دنیا میں موجود نہیں ہیں اس لیے ان سے تو رہنمائی نہیں لی جا سکتی۔ ہاں البتہ مختلف امکانی وجوہات دریافت کی جا سکتی ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ ترجمہ نگار کی نظر میں یہ جملے متن کی معنویت میں اتنی زیادہ اہمیت نہ رکھتے ہوں کہ ان کا ترجمہ ضروری سمجھا جاتا۔ دوسرے شفیق الرحمٰن نے غیر محتاط انداز میں ترجمہ کاری کی ہو اور یہ جملے ترجمہ کے متن میں شامل نہ ہو سکے۔ تیسرے یہ بھی ممکن ہے کہ ترجمہ نگار ذریعہ کے متن کے جملوں کو ترجمہ کے متن میں شامل کرنے کی اقدار کو کوئی اہمیت نہ دیتا ہو۔ چوتھے ذریعہ کے متن کے جملوں کا ترجمہ کے متن کے اخراج کو کوئی ترجمہ کے فن کے خلاف عمل نہ سمجھتا ہو۔ ان میں سے کوئی ایک وجہ ہوسکتی ہے۔ مگر وہ جو بھی ہو درست ہے۔ شفیق الرحمٰن کی عظمت کو اس انکشاف و دریافت سے کوئی فرق نہیں پڑتا ہاں البتہ ہم اس کے متن کو اپنے لیے تجزیہ کے لیے ایک علمی قدر سمجھتے ہیں۔

ترجمہ کار نے یہ تو کیا ہی کہ ذریعہ کے متن کے جملے ترجمہ کے متن میں شامل نہ کیے اور یہ بھی نہ بتایا کہ ان جملوں کو ترجمہ میں شامل نہ کیا۔ وہ اس سے بھی آگے چلے گئے اور ترجمہ کے متن میں ایسے کچھ مواد کا اضافہ کیا جو ترجمہ کے متن میں موجود تھا ہی نہیں۔

--اتنے میں ڈرل ماسٹر جو مجھے پسند نہیں کرتا۔
--سامنے سے آ گیا۔
--مجھ سے یہ غلطی ہوئی کہ میں رکا نہیں۔
--وہیں ٹھہر جاتا تو اچھا تھا۔
--یونہی جیتنے کی دھن میں دوڑتا چلا گیا۔
--ہم دونوں دھڑام سے گرے۔
--عجیب بات ہے کہ میرے ہم جماعت ہیو برٹ ایکلے نے لڑکوں کو وہیں روک لیا۔
--یہ لڑکا مجھے اچھا نہیں لگتا۔

--امیر گھرانے کا ہے اور تصنع کا عادی ہے۔
--جس لڑکی کو میں چاہتا ہوں وہ اسے پسند کرتی ہے۔
--جتنی زیادہ وہ اس کی جانب ملتفت ہوتی ہے اتنی ہی مجھے آگ لگتی ہے۔
--رشتے داروں کو چھوڑ کر یہ لڑکی مجھے سب سے عزیز ہے اور یہی میری پرواہ نہیں کرتی۔
--وہ جو ڈرل ماسٹر ہے بائی فیلڈ اسے مخل ہونے کا کوئی حق نہیں تھا۔
--بڑا شیطان ہے۔
--مس ہکس نے بتایا کہ وہ جھوٹا بھی ہے۔
--مس ہکس ہماری استانی ہیں اور پچیس سال سے تاریخ پڑھا رہی ہیں۔
--۔۔۔بھائی مارکس اور آپا بیس کو بھی پڑھایا ہے۔
--تو ڈرل ماسٹر سے ٹکر کھا کر میں گرا اور چوٹ لگ گئی۔
--لیکن اٹھتے ہی پھر بھاگنے لگا۔
--میں اس لیے جیتنا نہیں چاہتا تھا کہ واہ واہ ہوگی یا ہیو برٹ کو ہرا دوں گا۔
-- کیونکہ ہیو برٹ نے تو میرے گرنے پر لڑکوں کو روک لیا تھا۔
--میں تو اس لیے کوشش کر رہا تھا کہ مسٹر سپنگلر نے سکول میں یہ دوڑ جیتی تھی اور استانی صاحبہ بھی چاہتی تھیں کہ میں جیت جاؤں۔
--ہوا یوں کہ جماعت میں میری اور ہیو برٹ کی بحث چھڑ گئی۔
--استانی صاحبہ نے سزا کے طور پر ہمیں وہیں بٹھا لیا۔
--بائی فیلڈ آیا تو جھوٹ بول کر ہیو برٹ کو ساتھ لے گیا۔
--استانی کہتی تھی کہ جب وہ ان کا طالب علم تھا تب بھی جھوٹ بولا کرتا تھا۔
--وہ ملول ہو گئیں اور دیر تک مجھ سے باتیں کرتی رہیں۔
--اور مجھے دوڑنے کی اجازت دے دی۔
--وہ بولتا چلا گیا۔
--شاید اس لیے کہ تھکا ہوا تھا، موچ سے پریشان تھا، ایک مسرور کنبے کی موت کی خبر پہنچا کر آیا تھا اور اسے یقین تھا کہ گروگن بھلا آدمی ہے۔

-- لیکن اب میں آنکھیں کھلی رکھتا ہوں۔

-- سوچتا رہتا ہوں۔

-- اگرچہ اس طرح احساس تنہائی بڑھ جاتا ہے لیکن مجھے اس کی پرواہ نہیں۔

-- لیکن ہم میں سختی اور توانائی بھی ہے۔

-- مجھے ان بے چاروں پر ترس آتا ہے جو مغموم و تنہا ہیں اور ان میں سختی اور برداشت بھی نہیں ہے۔

-- اب تو مجھے اس کی بھی پرواہ نہیں رہی کہ ہیلن مجھے پسند نہیں کرتی۔

-- کاش کہ یوں ہوتا کہ وہ مجھے پسند کرتی لیکن ایسا نہیں ہے۔

-- تب بھی ٹھیک ہے۔

-- اسے ہیوبرٹ عزیز ہے تو یونہی سہی۔

-- ہیلن جیسی نفاست پسند لڑکی کو اگر ہیوبرٹ سا تصنع پسند بھا گیا تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔

زیر تجزیہ ترجمہ کے متن میں ذریعہ کے متن کے گیارہ جملے شامل ہی نہیں کیے گئے۔ اس موضوع پر اقتباسات بالا میں امکانی رائے دی جا چکی ہے۔ یہ کوئی احسن عمل نہیں ہے کہ ذریعہ کے متن کے جملے ترجمہ کے متن میں شامل ہی نہ کیے جائیں۔۔ ترجمہ کاری میں ایسے عمل کو ترجمہ میں کمی کہا جاتا ہے۔ اپنے اس عمل کی وضاحت ترجمہ کار خود ہی بہتر انداز میں کر سکتا ہے۔۔ اس کے برعکس اسی ترجمہ کا ایک دوسرا انتہائی دلچسپ پہلو یہ ہے کہ ترجمہ کے متن میں چالیس جملے ایسے شامل کیے گئے ہیں جو ذریعہ کے متن میں موجود ہی نہیں۔ ایسے جملوں کو ترجمہ میں اضافہ کہا جاتا ہے۔ ضروری تو یہ ہوتا ہے کہ ترجمہ کار اپنے اس عمل کی خود وضاحت کرے۔ تاہم زیر تجزیہ تحریر میں ایسا کچھ نہیں۔ مجموعی طور پر ترجمہ کے متن میں اٹھانوے جملے ہیں جن میں سے چالیس اضافہ ہیں ۔صرف اٹھاون جملے ذریعہ کے متن کے مطابق ہیں۔ گویا کہا جا سکتا ہے کہ یہ ترجمہ ذریعہ کے متن کا صرف اٹھاون فیصد ہے۔ جو کہ نصف معنویت سے ذرا سا زیادہ ہے۔ یا یوں کہا جا سکتا ہے کہ نصف سے ذرا کم کی معنویت ابلاغ ہی نہیں ہوئی۔ فن ترجمہ نگاری کے نظریات اس رویے کی تشریح بھی کرتے ہیں ۔بعض ترجمہ نگار ذریعہ کے متن کے موضوعات کو اپنے معاشرے کے ثقافتی

تقاضوں کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔ ایسا اس لیے کیا جاتا ہے کہ ترجمہ کے متن کو اس کے قارئین فہم کر سکیں۔ اس عمل کو ترجمہ کی سائنس میں Adaptation بھی کہتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ اطلاقی اصول ترجمہ نگاری کی سائنس کے نظریہ Foreignization کے اطلاق سے ہوتا ہے۔ ذریعہ کا متن انگریزی میں تھا جو کہ اصلِ زبان ہے۔ ترجمہ کے متن غیر زبان Foreign Language میں کیا گیا ہے۔ اس لیے ترجمہ کے متن میں انگریزی معاشرہ اور ثقافت کی اقدار موجود ہیں۔ ترجمہ کے متن میں ان اقدار کو اردو معاشرہ، ثقافت اور اس کی اقدار کے مطابق پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تاہم ترجمہ کی سائنس کے مطابق ترجمہ کے یہ اصول زیادہ احسن نہیں ہیں۔

ایک باب کے تجزیہ سے کسی تخلیق کار یا مترجم کی مکمل پیش کاریوں کی شمار کاری نہیں کی جا سکتی۔ یہ مطالعہ نمونہ کا مطالعہ ہوتا ہے جو کہ عام طور پر اشاروں کی طرح ہوتا ہے۔ ان اشاروں کو ثابت کرنے کے لیے تحقیق درکار ہوتی ہے۔ بلاشبہ شفیق الرحمٰن نے اردو ادب میں قابل قدر خدمات انجام دیں اور ان کی تحریریں اسباق سے معمور و منور ہیں۔ ان کی اسی کتاب کا ایک باب کا تجزیہ حسب ذیل ہے۔

اپنا اپنا دکھ

فلم ختم ہو چکی تھی۔ لوگ باہر نکل رہے۔ بیس نے موٹے سے کہا۔ ''اب ہم گھر جائیں گی۔''

''ہم آپ کا شکریہ ادا کرتے ہیں۔''

تینوں سپاہی خاموش کھڑے کسی خوشگوار غیر متوقع واقعے کے منتظر تھے۔ موٹا لڑکیوں کو بڑے غور سے دیکھ رہا تھا۔ پھر اچانک اس نے بڑی معصومیت سے بیس اور میری کو چوم لیا۔

''اور ہم؟'' گھوڑے نے احتجاج کیا۔ ''میں اور ٹیکساز بھی تو فوج میں ہیں!''

گھوڑے نے انہیں چوما، اس کے بعد ٹیکساز نے۔

ایک عورت چلتے چلتے رک اور یہ نظارہ دیکھ کر ناک بھوں چڑھانے لگی۔

لڑکیاں جلد گلی میں غائب ہوگئیں۔

گھوڑے نے چھلانگ لگائی اور ٹیکساز پر سوار ہوگیا۔اس نے موٹے کو دھکیلا۔تینوں اچھلتے کودتے چلاتے روانہ ہوگئے۔

''یودھوو۔۔ٹیکساز۔۔'' گھوڑا اچلایا۔

''موٹے کی زبان کیسی چلتی ہے۔کیوں بے شکا گو یونیورسٹی کے موٹے تازے سینیٹر۔'' ٹیکساز نے نعرہ لگایا۔

موٹا زور سے ہنسا۔۔''یارو جب کانگرس میں منتخب ہوکر پہنچوں گا،تو حکومت سے کئی شکایتیں کروں گا۔''

''پپی یے یے۔۔۔چلے چلو میاں،کیاہانک رہے ہو۔اپنا اپنا دکھ ہے،اکیلے جھیلو۔۔۔''

مینڈک مینڈک کھیلتے ،ایک دوسرے کو پھلانگتے ،روشن گلیاں چھوڑ کر وہ اندھیرے کی طرف جارہے تھے۔

جنگ کی طرف۔

After the Movie

Now, THE KIEMA THEATRE was letting out its visitors after the last show. In the street Bess turned to the soldier called Fat and said, " Well, we must go home now."

"Thank you, American girls," Fat said. It was time to say good-by, and yet something wonderful but unknownable was on the verge of happening. The soldier called Fat looked from Bess to Mary, and then easily and innocently kissed Bess, and then Mary.

Now, the soldier called Horse shouted, " Well, what about us? We're somebody, too.We're in the Army, too." So this soldier kissed the girls, too. And after him Texas kissed them. A woman in the street watched with bitter distaste.The girls turned quickly and hurried down the street . The soldier called Horse jumped, and then pushed the soldier called Texas, who jumped and pushed the soldier called Fat. They moved down the side street, shouting at one another.

"Waaa-hooo!" Horse shouted.

"How you talk!" Texas shouted at Fat. " How you do talk!"

The soldier called Fat cackled with delight.

"Oh man!" he shouted. " When I get to Congress! I'll

tell them a thing or two."

"Yippee-aye-ay." Horse shouted. Git along little dogies-it's your misfortune and none of my own."

Now, the three soldiers began leaping over one another sat a swift game of leap-frog, pushing down the dark, wet street nearer and nearer to whatever the hell might be next for each of them, God-helping.

Now, THE KIEMA THEATRE was letting out its visitors after the last show. In the street Bess turned to the soldier called Fat and said, " Well, we must go home now."

"Thank you, American girls," Fat said. It was time to say good-by, and yet something wonderful but unknownable was on the verge of happening. The soldier called Fat looked from Bess to Mary, and then easily and innocently kissed Bess, and then Mary.

Now, the soldier called Horse shouted, " Well, what about us? We're somebody, too.We're in the Army, too." So this soldier kissed the girls, too. And after him Texas kissed them. A woman in the street watched with bitter distaste.The girls turned quickly and hurried down the street . The soldier called Horse jumped, and then pushed the soldier called Texas, who jumped and pushed the soldier called Fat. They moved down the side street, shouting at one another.

"Waaa-hooo!" Horse shouted.

"How you talk!" Texas shouted at Fat. " How you do talk!"

The soldier called Fat cackled with delight.

"Oh man!" he shouted. " When i get to Congress! I'll tell them a thing or two."

"Yippee-aye-ay." Horse shouted. Git along little dogies-it's your misfortune and none of my own."

Now, the three soldiers began leaping over one another sat a swift game of leap-frog, pushing down the dark, wet street nearer and nearer to whatever the hell might be next for each of them, God-helping.

درج بالا ذریعہ کے متن اور ترجمہ کے متن کے عنوانات ایک دوسرے سے بظاہر مختلف ہیں۔ ذریعہ کے متن میں اس کا عنوان After the Movie ہے جس کا ترجمہ ''فلم کے بعد'' کیا جا سکتا تھا۔ لیکن ترجمہ کاری کے عمل میں عنوانات متن کی علامتی اہمیت اور قدار کو پیش نظر رکھتے ہوئے علامتی انداز میں رکھے جا سکتے ہیں۔ ترجمہ کے متن میں ''اپنا اپنا دکھ'' کا عنوان سجایا گیا ہے جو کہ ذریعہ کے متن کے مندرجات سے بہت ہی متعلق ہے۔ فوجیوں کو جنگ پر جانا ہے۔ وہ فلم دیکھنے کے بعد ایک دوسرے پر ٹھٹھہ اور جگت کے حملے کرتے ہیں۔ لڑکیاں فلم دیکھ کر خاموشی میں کیا کچھ کہتی ہیں:

تم سے اُلفت کے تقاضے نہ نبھاہے جاتے
ورنہ ہم کو بھی تمنا تھی، کہ چاہے جاتے

فوجی جنگ کی تباہ کاریوں میں ملوث یا ان کا شکار ہونے سے پہلے بہت ہی ظاہرہ قسم کی خوشی کا اظہار کرتے ہیں بلکہ ظاہرہ قسم کی خوشی کا شکار ہیں۔ وہ آگے بڑھ کر لڑکیوں کو باری باری چوم لیتے ہیں۔ اور لڑکیاں گلی میں گم ہو جاتی ہیں۔ ایک بڑھیا اس عمل کو دیکھ کر ناپسندیدگی کا اظہار کرتی ہے مگر شفیق الرحمٰن یہ کہنے میں کامیاب رہے کہ فوجیوں کا اپنا دکھ تھا اور لڑکیوں کا اپنا۔ روایت پرست

بڑھیا اپنے اخلاق و کردار اور حیاء و حجاب کی خلاف ورزی کا دکھ رکھتی تھی۔ اس مطالعہ سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ فلم کے بعد جس چیز کا اظہار وانکشاف ہوا وہ ''اپنا اپنا دکھ'' تھا۔

اس تجزیہ میں دلچسپ امر یہ ہے کہ زیر مطالعہ ترجمہ کی نوعیت پہلے باب کی نوعیت سے بالکل مختلف ہے۔ جتنے جملے ذریعہ کے متن کے ہیں اتنے ہی جملے ترجمہ کے متن میں ہیں۔ جو کچھ ذریعہ کے متن میں کہا گیا وہی کچھ ترجمہ کے متن میں کہا گیا۔ ترجمہ کی ان قدار کو مشاہدہ کرتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ شفیق الرحمٰن نے اس ترجمہ میں مساوات Equivalence کا اصول اپنایا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ ایک ہی ترجمہ کار کے مختلف تراجم ایک دوسرے سے مختلف قدروں کے حامل ہو سکتے ہیں۔ ایک ترجمہ کی پیداوار دوسرے کے متضاد بھی ہو سکتی ہے۔ زیر تجزیہ دونوں مضمون اور ان کے تراجم میں تضاد کا یہی رشتہ موجود ہے۔ ایسا ترجمہ نگار کی توجہ، پسندیدگی، ناپسندیدگی یا افتادِ طبع کی وجہ سے بھی ہو سکتا ہے۔

شفیق الرحمٰن کی تحریروں میں درج ذیل زیادہ اہمیت کی حامل ہیں۔

- ☆ کرنیں
- ☆ شگوفے
- ☆ لہریں
- ☆ مدوجزر
- ☆ پرواز
- ☆ حماقتیں
- ☆ پچھتاوے
- ☆ مزید حماقتیں
- ☆ انسانی تماشہ (ترجمہ)
- ☆ دجلہ
- ☆ دریچے

تعارف

ولیم سروین

William Saroyan

ولیم سروین کے بزرگوں کا خاندان آرمینیاء کے مہاجروں پر مشتمل تھا۔ اس خاندان نے امریکہ ہجرت کی۔ سروین کے والد Armenak اس کے بچپن ہی میں اس دنیا سے رخصت ہو گئے اور والدہ کسی وجہ سے بچھڑ گئیں۔ سروین، اس کی بہن اور ایک بھائی یتیم خانوں میں پلتے رہے۔ وہ وہیں تعلیم حاصل کرتے رہے اور آخر کار پانچ سال بعد ان کی ملاقات اپنی والدہ Takoohi سے ہوئی اور خاندان دوبارہ اکٹھا ہو گیا۔ تاہم چند ہی برسوں میں والدہ بھی اس دنیا سے چل بسی اور بچے پھر سے بکھر گئے۔

سروین نے رسمی تعلیم حاصل کرنے کے بعد تار گھر Telegraph Company میں نوکری حاصل کر لی۔ چونکہ وہ فطرتاً تخلیق کار تھا اس لیے بے چینی اور بے باکی اس کی طبیعت کا حصہ تھی۔ وہ کہیں بھی رک نہیں سکتا تھا۔ وہ ہر حال میں زندگی کا سفر جاری رکھتا تھا۔ ہاتھ میں کوئی پیسہ ٹکہ آ گیا تو شراب اور جوا کی نذر کر دیا۔ نہیں آیا تو فاقہ کشی پر قناعت کی۔

قرض کی پیتے تھے مے اور سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دِن

غالب

اسی طرح حافظ شیرازی کا فرمانا ہے:-

''ایں خرقا کہ من دارم، دررہنِ شراب اُولیٰ''

اس سب کے باوجود وہ لکھتا رہا اور اس نے بہت کچھ لکھا۔ اس کی تحریروں میں امریکہ میں آنے والے مہاجرین کے مسائل کے متعلق بہت کچھ ہوتا تھا۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ خود امریکہ میں ایک مہاجر خاندان کا بچہ تھا اور اس خاندان کو جو مصیبتیں اٹھانا پڑیں، سروین ان سب کا حصہ دار

اور گواہ تھا۔اس کی تحریروں میں بظاہر بہت ہی عمومی واقعات نظر آتے ہیں مگر اس کی تحریروں کے مطالعہ سے سمجھ آتی ہے کہ زندگی سے زیادہ اور عمومی واقعہ کیا ہوگا۔ بلکہ ولیم فالکنر نے تو یہ بھی کہا تھا "Life is nothing but sound and fury."۔شیکسپیر کے بہت سے ڈراموں میں زندگی کوئی احمقانہ سا کھیل ہے جس کو داناء اور احمق سب کھیلے جا رہے ہیں۔ بلکہ شیکسپیر نے تو ہیملٹ Hamlet سے یہ مکالمہ کہلا دیا "To be or not to be, is not the question"۔ زندگی کا ہونا یا نہ ہونا تو کوئی سوال ہی نہیں تو اس حماقت کا جواب کیا ہوسکتا ہے۔زندگی کے اصل سوال کا جواب کچھ اور ہے۔شاید عمومیت ، بے اختیاری، بے وقوفی ،حماقت یا زندگی سی بے پناہ زندہ واقعیت کی بے بسی اور موت کا اختیار کامل۔ پنجابی کے صوفی شاعر میاں محمد بخش اپنی شعری تصنیف ''سیف الملوک'' میں اسی بے بسی، بے ترتیبی ، بے اختیاری ، بے وقوفی اور حماقت کے متعلق سنجیدہ ترین لفظوں میں لکھتے ہیں:-

پھَس گئی جان شکنجے اندر، جوں ویلن وچ گنّاں
رَوہ نوں آکھے، رَہو محمد، ھُن رَھویں تاں منّاں

''شکنجے میں جان اس طرح پھنس چکی ہے جیسے بیلنے میں گنّا نچوڑا جاتا ہے۔اس کے نچڑتے ہوئے رس کو محمد کہتا ہے،ٹھہرو ذرا! اب ٹھہرو تو مانوں۔''

سروین اپنی ذاتی زندگی ، تجربات، ناکامیاں اور کامیابیوں کے بعد، اپنے مشاہدات کو اپنی تحریروں میں پیش کرتا رہا۔اس کی معروف ترین تحریروں میں درج ذیل سب سے اہم قرار دی جاتی ہیں۔

The Daring Young Man on the Flying Trapeze.

Inhale and Exhale.

Three Times Three.

Little Children.

The Trouble With Tigers.

Peace, It's Wonderful.

Love Here Is My Hat.

My Name Is Aram.

Razzle-Dazzle.

The Human Comedy.

Get Away Old Man.

Dear Baby.

The Adventures of Wesley Jackson.

The Twin Adventures.

Rock Wagram.

Tracy's Tiger.

The Bicycle Rider in Beverly Hills.

The Laughing Matter.

Love.

The Whole Voyald.

Mama I Love You.

Papa You're Crazy.

Here Comes, There Goes, You know Who.

Gaston.

Boys and Girls Together.

Me: A Modern Mastes Book for Children.

Not Dying.

One Day in the Afternoon of the World.

Short Drive, Sweet Chariot.

I Used to Believe I Had Forever, Now I'm Not So Sure.

The Man with the Heart in the Highlands and other Stories.

Letter from 74 true Taibout.

Place Where I've Done Time.

Days of Life and Death And Escape to the Moon.

Sons Come and Go, Mothers Hang In Forever.

Chance Meetings.

Obituaries.

Births.

My Name Is Saroyan.

Madness in the Family.

The Time of Your Life.

My Heart in the Highlands.

Elmer and Lily.

My heart's in the Highlands.

The time of your life.

Love's old sweet song.

The Agony of Little Nations.

Hello Out There.

Across the Board on Tomorrow Morning.

The Beautiful People.

Bad Men in the West.

Talking to You.

Coming Through the Rye.

Don't Go Away Mad.

Jim Dandy.

The Slaughter he Innocents.

The Oyster and the Pearl.

The Stolen Secret.

A Midsummer Daydream.

The Cave Dwellers.

Sam, The Highest Jumper of Them All, or the London Comedy.

Hanging aroundthe Wabash.

The Dogs, or the Paris Comedy.

Armenian.

Assassinations.

Tales from the Vienna Streets.

An Armenian Trilogy.

The Parsley Garden.

1,2,3,4,5,6,7,8.

An Ornery Kind of Kid.

The Filipino and the Drunkard.

Gaston.

The Hummingbird That Lived Through Winter.

Knife-Like, Flowr-Like, Like Nothing At All in the World.

The Mourner.

The Parsley Garden.

Resurrection of a life.

The Summer of the Beautiful White Horse.

Seventy Thousand Assyrians.

The Shepherd's Daughter.

Sweetheart Sweetheart Sweetheart.

Third day after Christmas.

Five Ripe Pears.

Pomegranate

Seventeen.

ولیم سروین ۳۱ اگست ۱۹۰۸ء کو فریسنو Fresno، کیلی فورنیا امریکہ میں پیدا ہوئے اور ان کی موت اسی علاقے میں بہتّر سال کی عمر میں ۱۸ مئی ۱۹۸۱ء میں ہوئی۔ سروین کی بے کسی، بے بسی اور بے چارگی کے حوالہ سے پاکستان، لاڑکانہ کے صوفی شاعر عثمان فقیر کے ایک جملے کا حوالہ دیا جا سکتا ہے۔

''سانوں لگ گئی بے اختیاری

سینے دے وِچ نہ سمائی ہے''

اسی علاقہ کے گلوکار فنکار مرحوم استاد جُمنّ نے اس کافی کو اپنی آواز اور لحن عطا کر کے ادا کر دیا۔

باب پنجم:

جیمز لی ہنٹ James Leigh Hunt

نظم

ABOU BEN ADHAM

ترجمہ

ابو بن ادھم

مولوی عبداللہ نیاز

اطلاقی تجزیہ

تعارف

جیمز لی ہنٹ

ابو بن ادھم

دو آتشہ

مئولف

پروفیسر غلام محی الدین خلوت

ایم۔اے، ایم۔او۔ایل

مرتب

لفٹننٹ کرنل (ریٹائرڈ) منظور احسن

بی۔اے۔(آنرز)، ایم۔اے

مولوی عبداللہ نیاز

ابو بن ادھم

ابو بن ادھم پر ہو رحمت خدا کی
ہوا خواب شیریں سے بیدار اک شب

وہ کیا دیکھتا ہے کہ نورِ قمر سے
درخشاں ہیں کمرے کے دیوار و در سب

وہاں رونق افروز ہے اک فرشتہ
کتاب طلائی میں کچھ لکھ رہا ہے

ابو نے نہایت دلیری سے پوچھا
بتا اے فرشتے یہ تحریر کیا ہے؟

اٹھایا فرشتے نے سر اپنا فوراً
نظر کی ابو پر بصد مہربانی

بتایا کہ یہ نام ان اشخاص کے ہیں
جنہیں حق سے ہے الفت غیر فانی

ابو نے کہا کیا مرا نام بھی ہے؟
ہلایا فرشتوں نے انکار کا سر

یہ معلوم کر کے وہ آہستہ بولا
مگر اس کا دل مطمئن تھا سراسر

مجھے کم سے کم ایسے لوگوں میں لکھ دے
جو کرتے ہیں نوع بشر سے محبت

فرشتے نے یہ بات منظور کر لی
لکھا نام اس کا ہوا اس سے رخصت

مگر دوسری رات پھر وہ فرشتہ
بہت شادماں ہو کے کمرہ میں آیا

اسی وقت ابو بن ادھم جاگ اٹھا
کچھ اس قسم کی روشنی ساتھ لایا

دکھائے ان اشخاص کے نام اس نے
جنہیں عشق حق نے مشرف کیا تھا

مگر نام ابو بن ادھم سب سے پہلے
کتاب طلائی میں لکھا ہوا تھا!

ABOU BEN ADHAM

Abou Ben Adham (may his tribe increase)
Awoke one night from a deep dream of peace
And saw, within the moonlight in his room,
Making it rich, as lily in bloom,
An angel writing in a book of gold;-----
Exceeding peace had made Ben Adhem bold,
And to the presence in the room he said,
"What writest thou?" The vision raised its head,
And with a look made of sweet accord,
Answered, "the names if those who love the Lord."
"And is mine one?" Said Abou. "Nay, not so,"
Replied the Angel. Abou spoke more low,
But cheerily still, and said, "I pray thee then,
Write me as one that loves his fellow-men."
The Angel wrote, and vanish'd. The next night
It came again with a great wakening light,
And show'd names whom love of God has blest,
And lo! Ben Adham's led all the rest.

James Leigh Hunt

اطلاقی تجزیہ

یورپ میں نشاۃ ثانیہ کے بعد اصلاحی دور Reformation کا آغاز ہوا۔اس کے بعد کی تحریکوں میں رومانویت اور تعقلیت کی تحریکیں چلیں۔ان تحریکوں کے ساتھ ساتھ تصوف کی لہر بھی اٹھتی بیٹھتی رہی ۔اسی مدو جزر میں جیمز لی ہنٹ نے ابو بن ادھم کی'' انسان پرستی Humanism''پر قلم اٹھایا۔اس نے اسی صوفی کے نام پر اسی کے متعلق نظم کہی۔اس نظم میں انسان پرستی کے بہت ہی قابل قدر خیالات ہیں۔

تکنیکی طور پر جیمز کی نظم اٹھارہ بڑے جملوں پر مشتمل ہے۔ترجمہ کا متن اٹھائیس چھوٹے جملوں کی نظم پر مشتمل ہے۔یہ نظم Blank Verse یا نظم معرّیٰ کہلاتی ہے۔مولوی عبداللہ نیاز نے ذریعہ کے متن سے مکمل انصاف کرتے ہوئے ترجمہ کے متن کو مکمل کیا۔ان کی نظم کے چھوٹے اٹھائیس جملے جیمز کی نظم کے اٹھارہ بڑے جملوں سے کم یا زیادہ ثابت نہیں ہوتے۔معنوی لحاظ سے اس ترجمہ کی نظم میں ابلاغ کا معیار بہت ہی ارفع ہے۔ترجمہ کی ایک پرانی شرط'' دیانت داری Fidelity''پر بھی سختی سے عمل کیا گیا ہے۔ترجمہ کی سائنس کے نظریات میں سے''معنوی مساوات Equivalence''کے معیارات کا اطلاق کیا گیا ہے۔

ترجمہ کے متن کے جملے چھوٹے چھوٹے ہیں۔لغت سادہ ترین ہے۔ترجمہ کا متن ذریعہ کا متن لگتا ہے۔ایسا اس لیے لگتا ہے کہ ترجمہ کی نوعیت''براہ راست Direct''ابلاغ کی ہے۔اس طرح کے تراجم کم ہی دیکھنے میں آتے ہیں۔خاص طور سے شعری تراجم میں ایسا شفاف ،شائستہ اور مناسب ترین ترجمہ کم ہی دیکھنے میں آتا ہے۔ترجمہ کا یہ اعلیٰ معیار ،ترجمہ کار کی مہارت، دیانت داری اور اخلاقیات کا نتیجہ ہے۔پوری نظم کے ترجمہ میں کوئی ترمیم، اضافہ یا کمی کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔

تصوف انسانوں کے متعلق ایک خاص اندازِ فکر کا نام ہے۔یہ چونکہ انسانوں کے متعلق

ہے اس لیے انسانوں ہی کی طرح سادہ ترین بھی ہے اور پیچیدہ ترین بھی۔سادہ ترین اس لیے کہ سمجھ میں آجائے تو اس پر عمل کیا جا سکتا ہے اور پیچیدہ ترین اس لیے کہ اس کی سمجھ نہ آئے تو اس پر عمل نہیں کیا جا سکتا۔میاں محمد بخش اپنی شعری تصنیف''سیف الملوک''میں پنجابی زبان میں اس نظم کے مرکزی خیال کو اس انداز میں پیش کرتے ہیں۔

مندر ڈھادے، مسجد ڈھادے، ڈھادے! جو کجھ ڈھیندا
پر بندے دا دل نہ ڈھاویں، رب دلاں وچ رہندا

زیر تجزیہ نظم میں ابو بن ادھم فرشتوں سے معلوم کرتے ہیں کہ کیا ان کا نام اللہ کی عبادت کرنے والے پسندیدہ بندوں میں ہے تو جواب میں فرشتہ انکار کر دیتا ہے۔اس پر ابو بن ادھم احساس مسرت اور بھرپور اعتماد سے کہتے ہیں'' مجھے کم سے کم ایسے لوگوں میں لکھ دے...... جو کرتے ہیں نوع بشر سے محبت I pray thee then,----- Write me as one that loves his fellow-men''۔اس سے اگلے دن فرشتے از خود ابو بن ادھم کے پاس حاضر ہوئے اور اسے دکھایا کہ اس کا نام اللہ کے پسندیدہ بندوں میں سب سے پہلے سنہری لفظوں میں لکھا ہوا تھا۔ جیمز لی ہنٹ کی یہ نظم اس کی اپنی سوچ کو ظاہر کرتی ہے۔وہ بنے بنائے قوانین، رسوم ورواج، حدود وقیود کا قائل نہ تھا۔اس کا اندازِ فکر انسانوں کے حق میں مکمل طور پر انقلابی اور باغیانہ تھا۔صوفیائے کرام کی حیات وصفات کا تجزیہ کرتے ہوئے انسانوں کے حق میں ایسے ہی انقلابی اور باغیانہ خیالات مشاہدہ میں آتے ہیں۔

تعارف

جیمز لی ہنٹ

James Leigh Hunt

انسانیت کے متعلق اوراس کی بھلائی کے متعلق بہت سی فلسفہ آرائی کی گئی۔ان کی وجہ سے انسانیت کا فائدہ بھی ہوااور فلسفہ کے اندرونی تضاد سے نقصان بھی ہوا۔فلسفہ کے برعکس بلکہ اس کے مقابل تصوفMysticismنسبتاً زیادہ قابل عمل اور قابل قبول اندازِفکروعمل ثابت ہوتا ہے۔عہد جدید میں ''انسان پرستی Humanism'' بھی ایسا ہی فلسفہ ہے یا تصوف کی شاخ۔تھامس مؤر Thomas Moor نے اپنی ایک کتاب میں انسانیت کے لیے جنت کا نقشہ کھینچا ہے۔یہ کتاب،اس کے مندرجات،اس کا نقشہ،خیال وعمل سب کے سب ناقابل عمل ہیں۔اس کے باوجود ان پرعمل کے لیے انسانی جدو جہد ہمیشہ جاری رہتی ہے۔انسانوں کے اس رویے کو Missionary Zeal کہتے ہیں۔یہ لامحدود ہوتی ہے۔اس کی کوئی قیمت نہیں ہو سکتی۔یہ انسانیت کی طرف سے ایک ابدی تحفہ یا قربانی ہوتی ہے۔اس کا فائدہ انسانوں ہی کو پہنچ سکتا ہے۔

جیمز لی ہنٹ James Leig Hunt انقلابی عہد کا شاعر تھا۔انقلاب سے مراد اشتراکیت تو نہ تھی البتہ روایت پر جائز تنقید اور تردید انقلاب کی حیثیت رکھتی تھی۔لی ہنٹ کا عہد خاص اقدار کا حامل ہے۔اس کے عہد میں لارڈ بائرن ،پی۔بی۔شیلی،کیٹس،چارلس لیمب،تھامس مُور جیسے لوگ اپنا خیال وفن پیش کر رہے تھے۔مذکورہ تخلیق کاروں میں ہر کوئی انفرادی طور پر کسی اہم انفرادیت کا حامل تھا۔ان کی انفرادیت ان کو اپنے عہد کی روایت سے الگ ثابت کرتی تھی۔

لی ہنٹ اپنے والداور والدہ کے ساتھ امریکہ سے برطانیہ ہجرت کرآیا۔اس کی زندگی مشکلات سے بھری تھی۔اپنی طبعیت کی وجہ سے ایسا کچھ کر بیٹھتا تھا کہ اس کا سامنا ناکامیوں ہی سے ہوتا تھا۔اس نے ابتدائی تعلیم کرائسٹ ہاسپٹل سکولChrist Hospital Schoolمیں حاصل کی۔اس سے قبل ایس۔ٹی۔کولرتج اور چارلس لیمب وہاں سے تعلیم حاصل کر چکے تھے۔تھامس بارنیز،تھامس گرےاورولیم کولنزبھی اسی سکول میں طالب علم تھے۔

اس کے والد Leigh Hunt اوروالدہ Marianne Kent امریکہ سے برطانیہ کے علاقہ Southgate, London میں ہجرت کرآئے۔اس کے والد وکیل تھے مگر وکالت میں انہیں کوئی کامیابی نصیب نہ ہوئی اور وہ پادریت کی طرف متوجہ ہوئے اور اس میں بھی کوئی خاطر خواہ کامیابی نہ مل سکی۔جیمز لی ہنٹ کی زندگی مشکلات ومصائب کے جوار بھاٹا کی طرح تھی۔تاہم اسے اپنے عہد کے بڑے بڑے شعراء کرام کی رفاقت اور دوستی کی سعادت حاصل تھی۔ان شعراء کے نام اوپر کے اقتباس میں دیکھے جاسکتے ہیں۔وہ سب کے سب نہ صرف جیمز کی دلداری کرتے تھے بلکہ اس کی دامے،درمے،سخنے،ہر طرح سے حمایت و مدد کرتے تھے۔خاص طور سے لارڈ بائرن کے اس کی زندگی پر بہت بڑے احسانات تھے۔لارڈ بائرن کو دربار میں خصوصی اہمیت حاصل تھی۔اس کی رسائی ملکہ برطانیہ تک تھی۔وہ بہت فیاض شاعر تھا۔اسے عیاش شاعر بھی کہا جاتا ہے۔وہ جیمز کا سرپرست تھا۔اس کی مالی مدد بھی کرتا تھا۔تشفی بھی دیتا تھااور حوصلہ افزائی بھی کرتا تھا۔اس کے باوجود جیمز نے اس کے خلاف ایک مضمون لکھا جسے پڑھ کر برطانیہ کے ادیب ایک دوسرے کا منہ دیکھتے رہ گئے۔اس نے اپنی کتاب "Lord Byron and some of his Contemporaries" میں بائرن کے خلاف بہت کچھ لکھا۔اس کے باوجود بائرن نے اس سے کبھی نفرت کا اظہار نہ کیا۔

جیمز لی ہنٹ کی اہم ترین تحریروں میں درج ذیل اہم ترین سمجھی جاتی ہیں۔

Juvenilia.

Story of Rimini.

Foliage.

Hero and Leander

Bacchus and Ariadne.

The Descent of Liberty.

Amyntas, A Tale of the Woods

Flora Domestica

The Seer, or Common-Places refreshed.

Canterbury Tales

Stories from the Italian Poets.

Compliations One Hundred Romances of Real Life.

Selections from Beaumont and Fletcher.

The Book of the Sonnet.

Poetical Works (2 Vols.)

Essays(1887)

وہ اس کے علاوہ وہ بہت سے ناکام اخبارات کا بہت ہی ناکام مدیر اعلیٰ بھی رہا۔ نہ وہ کامیاب ہوا اور نہ اس کے اخبارات۔ اس کی افتادِ طبع کی وجہ سے G.K. Chesterton اسے ''حرام زادہ Rascal'' بھی کہتا تھا۔ اس نے اپنے عہد کے شہزادوں کے خلاف مضمون لکھا۔ اس مضمون کا عنوان "Prince Regent" تھا۔ تاجِ برطانیہ کی مدعیت میں اس پر مقدمہ چلایا گیا اور عدالت نے اسے دو برس کی قید کی سزا دی۔ اس نے یہ قید Surrey County جیل میں کاٹی۔ تاہم اس کے عہد کے مذکورہ شعراء نے اس کی ہر طرح سے مدد کی اور وہ قید کاٹ گیا۔ دلچسپی کا امر یہ ہے کہ کیٹس نے یہ ثابت کیا کہ جیمز ہنٹ نے پرنس ریجنٹ میں جو کچھ لکھا وہ حقائق پر مبنی تھا۔ اس کے باوجود تاجِ برطانیہ کی طاقتِ مطلق کے آگے غریب شاعروں کی سچائیوں کی ایک نہ چلی۔ سچائیاں ہار گئیں طاقت جیت گئی۔

لی ہنٹ ۱۹ اکتوبر ۱۷۸۴ء کو پیدا ہوا اور ۲۸ اگست ۱۸۵۹ء کو اس دنیا سے رخصت ہوگیا۔

ابو بن ادھم

ابو بن ادھم کا مکمل نام ابراہیم ابن ادھم تھا۔ وہ صوفی منش بادشاہ تھے۔ ان کے متعلق جیمز لی ہنٹ سے لے کر مولانا جلال الدین رومی تک بے شمار لوگوں نے بہت ہی صادق جذبوں اور عقیدت سے لکھا۔ ان کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ سال ۷۱۸ء سے ۷۱۳ء عیسوی کے درمیان بلخ میں پیدا ہوئے۔ عہدِ جدید کے افغانستان کو اس زمانے میں بلخ کہا جاتا تھا۔ بلخ اور بخارا کا محاورہ بھی اس بات کا ثبوت ہے کہ بخارا کا ہمسایہ علاقہ بلخ تھا اور اب افغانستان کہلاتا ہے۔ بنیادی طور پر ابو بن ادھم کا خاندان کوفہ سے تھا جو کسی وجہ سے ہجرت کر کے بلخ چلا گیا۔ ابو بن ادھم بلخ کے بادشاہ تھے۔ وہ مہاتما بدھ کی طرح اچانک شاہی محل، سلطنت، خزائن اور افواج چھوڑ کر تصوف کی راہ پر چل نکلے۔ انہوں نے تصوف کے لیے سب کچھ چھوڑ دیا۔ یہاں تک کہ کھانے پینے کو بھی کچھ میسر نہ تھا۔ ابو بن ادھم کے دنیا سے تارک ہو جانے کا ایک اہم رشتہ مہاتما بدھ سے بھی ہے۔ اگرچہ ابو بن ادھم مسلمان تھے اور کہا جاتا ہے کہ حنفی فقہ سے تعلق رکھتے تھے۔ مگر جس انداز میں ابو بن ادھم نے دنیا کے کرّ وفرّ کو تج دیا اسی طرح مہاتما بدھ نے بھی کیا تھا۔ ان دونوں کی زندگی میں یہ انداز ایک مشترک حقیقت ہے۔ اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ ابو بن ادھم افغانستان میں تھے اور افغانستان بدھ مت کا اہم مرکز تھا۔ حالانکہ بدھ مت نے افغانستان یا بلخ میں جنم نہیں لیا تھا بلکہ مہاتما بدھ کا تعلق نیپال سے تھا۔ بلخ یا افغانستان میں ہندومت کے پیروکاروں کے لیے ہندوستان اور نیپال سے زیادہ محفوظ پناہ گاہیں تھیں۔

کہا جاتا ہے کہ ابو بن ادھم کا نسلی تعلق حضرت عمرؓ سے تھا۔ حکایت ہے کہ بلخ کے بادشاہ ابراہیم بن ادھم کو فرشتوں نے خواب میں تنبیہ کی کہ وہ بلخ کی بادشاہت چھوڑ کر شام چلا جائے۔ اپنی تعلیمات کا مرکز وہیں بنائے۔ ابو بن ادھم نے ایسا ہی کیا اور شام چلے گئے۔ وہ شام سے غزہ تک سفر کرتے رہتے تھے۔ انہیں کھانے پینے کی کوئی اشیاء میسر نہ تھیں اور بھیک مانگنے سے

سخت نفرت تھی۔ وہ اپنے ہاتھ سے مزدوری کرتے رہتے تھے یا کھیتوں، باغوں میں کسانوں اور مالیوں کا کام کرتے تھے اور اپنی روٹی کا بندوبست کر لیتے۔ اسی عہد میں شام اور غزہ کے علاقے پر بازنطینی افواج نے حملہ کیا تو ابو بن ادھم شام اور غزہ کی دفاعی افواج میں شامل ہو کر بازنطینی افواج کے خلاف لڑتے بھی رہے۔

ابو بن ادھم چونکہ روحانی طور پر صوفی تھے اس لیے انہیں جہاں کہیں سے ایمان کی روشنی ملتی، حاصل کرنے کی کوشش کرتے۔ انہوں نے سب سے زیادہ عقیدت سیمیون Simeon نامی عیسائی راہب سے کی۔ وہ اس سے روحانیت کی تربیت بھی حاصل کرتے تھے۔ وہ راہب نہ کسی سے ملتا جلتا تھا اور نہ کسی سے بات کرتا تھا۔ یہ صرف ابو بن ادھم کا اعزاز تھا کہ وہ راہب ان کے ساتھ طویل مکالمے کرتا اور ایسی باتیں بھی بتا دیتا جو کسی کے پوچھنے بتانے میں آتی ہی نہ تھیں۔ وہ راہب انہیں مزاح یا شفقت کے انداز میں ''اوہ---- حنفی'' بھی کہتا تھا۔

ابو بن ادھم کے متعلق فارسی کے عظیم صوفی شاعر عطار نے بہت تفصیل سے لکھا ہے۔ انہوں نے وضاحت کی ہے کہ ابو بن ادھم کس طرح بادشاہت چھوڑ کر راہ فقر پر چل نکلے۔ مولانا جلال الدین رومی نے اپنی لافانی شعری تصنیف ''مثنوی معنوی مولوی'' میں ابو بن ادھم کے متعلق بڑی عقیدت سے بہت کچھ لکھا ہے۔ یہ فارسی تحریروں کا نتیجہ ہی تھا کہ ابو بن ادھم کی سوانح، سیرت اور کردار ہندوستان سے لے کر انڈونیشیا تک پھیلتا گیا۔ ان کے تصوف کا مرکزی کردار انسان ہے اور انسانی پرستی ان کا تصوف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا بھر کی قوموں میں بغیر کسی امتیاز اور تعصب کے ابو بن ادھم کے بہت ہی عقیدت اور محبت سے لکھا ہے اور اظہار بھی کیا ہے۔ ان کی مختصر قسم کی سوانح، سیرت و کردار پر اردو اور مالے (ملائیشیا میں بولی جانے والی ایک زبان) لکھی گئیں۔ تاہم ان کے متعلق عہد جدید میں زیادہ شواہد یا ثبوت نہیں ملتے۔

ابو بن ادھم کو مغرب میں بھی بہت اہمیت حاصل تھی۔ جیمز لی ہنٹ کی نظم یورپ و مغرب کے اسی رویے کا ثبوت ہے۔ نہ صرف ابو بن ادھم پر یورپ امریکہ میں بہت کچھ لکھا گیا بلکہ ان کے نام کی یادگاریں بھی تعمیر کی گئیں۔ اس کا اہم سبب یہ بھی ہے کہ مغربی دنیا میں اس دور میں انفرادیت، حقوق کا تحفظ، جمہوری اقدار، سیکولرازم اور انسان پرستی کا فروغ ہو رہا تھا۔ خاص طور سے امریکہ کے شہر سپرنگ فیلڈ، میسوری میں ان کے نام پر ایک عظیم الشان مسجد ۱۹۲۳ء میں تعمیر کی گئی۔ یہ مسجد

دنیا کی عظیم ترین مسجدوں اور یادگاروں میں شامل ہے۔ اس عہد میں اس مسجد کی تعمیر پر ساٹھ ہزار ڈالر کی خطیر رقم سے کی گئی۔ یہ پانچ منزلہ عمارت ہے۔ اس کا آڈیٹوریم میں کم از کم چار ہزار افراد کے بیٹھنے کی گنجائش ہے۔ یہ مسجد انسانوں کی طرف سے ابو بن ادھم کے لیے اعزاز کی طرح ہے۔ ایسے انسان جو مذہبی منافرت، منافقت، امتیاز اور تعصب سے پاک ہوتے ہیں۔ وہ جن کا مذہب انسانیت پرستی ہوتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ابو بن کی وفات سال ۷۸۲ء عیسوی میں ہوئی۔ ان کے مزار کے متعلق مختلف شہادتیں ملتی ہیں اور کوئی بھی قابل اطمینان و یقین نہیں ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سکھوں کے پیغمبر گرونانک کے متعلق بھی ایسی ہی صورت حال ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ابو بن ادھم کا مزار بازنطینی جزیرہ میں ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان کا مزار بغداد کے علاقہ طائر میں ہے۔ اس کے علاوہ حضرت لوط علیہ السلام کے علاقہ میں جرمیہ Jermiah نامی غار میں ہے اور یہ غار یروشلم کی پہاڑیوں میں واقع ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان کا مزار شام کے ساحلی علاقوں میں جبلہ Jablah نامی شہر میں ہے۔ فقیروں اور انسان پرستوں کے لیے ہر جگہ اپنی ہی ہوتی ہے اور تمام لوگ بھی اپنے ہی ہوتے ہیں۔ انہوں نے ''غیر پن'' کو اپنی ذات سے نفی کر دیا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ بھی ہر کسی کے اپنے ہوتے ہیں اور ہر جگہ ان کی ملکیت ہوتی ہے۔ ابو بن ادھم بھی ایسے ہی۔ علامہ اقبال نے ایسے ہی کرداروں کے متعلق کہا:-

خدا کے بندے تو ہیں ہزاروں بنوں میں پھرتے ہیں مارے مارے
میں اس کا بندہ بنوں گا جس کو خدا کے بندوں سے پیار ہوگا

باب ششم:

جذبات کا مغالطہ

OF THE PATHETIC FALLACY

JOHN RUSKIN

ترجمہ

اطلاقی تجزیہ

تعارف

جذبات کا مغالطہ

Pathentic Fallacy

John Ruskin

۱۔ جرمن زبان کی بے کیفی اور انگریزی کے تصنع سے ہمارے درمیان دو نہایت قابل اعتراض لفظوں کی بہت ترویج ہوئی۔ یہ لفظ مابعدلطبیعات کے ماہرین کی افتادطبع کی وجہ سے ایجاد ہوئے یعنی ''معروضی اور موضوعی'' ''Objective and Subjective''۔

تمام نکات کو پیش نظر رکھتے ہوئے خوش اسلوبی سے اس لفظ کو بے فائدہ کہا جاسکتا ہے۔ میں تو ان کے متعلق صرف اتنا کہوں گا کہ یہ اپنے قاری کی راہ سے انہیں ابھی اور ہمیشہ کیلئے مٹانا چاہتا ہوں۔ مگر ان کا خاتمہ بالخیر کے لئے وضاحت بہتر ضروری ہے۔

لفظ ''نیلا'' کئی ایک فلسفیوں کے خیال میں وہ ادراک ہے جو انسانی آنکھ کھلے آسمان کو دیکھتے ہوئے کرتی ہے یا جنشیانہ Gentian کے پودے کو۔

اب مزید کہا جاسکتا ہے کہ یہ احساس اسی وقت پیدا ہوسکتا ہے جب ہماری آنکھ کسی چیز کی طرف متوجہ ہو۔ جب کوئی متوجہ نہ ہو تو کوئی چیز احساس پیدا ہی نہیں کرسکتی۔ اس لئے اگر اس چیز کو نہ دیکھا جائے تو وہ نیلی نہیں ہے۔ آپ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اشیاء کی بہت سی خصوصیات ایسی ہوتی ہیں جن کا انحصار اپنے علاوہ دوسری چیزوں پر ہوتا ہے کسی چیز کے میٹھا ہونے کے لئے ضروری ہے کہ اس میں ذائقہ ہو۔ مگر یہ تو اسی صورت میں میٹھی ثابت ہوسکتی ہے کہ جب اس کو چکھا جائے اور اگر زبان ذائقہ سے محروم ہو تو شکر میں مٹھاس کا خاصیت ثابت ہی نہ ہوگی۔

اور پھر اس سے بھی اتفاق کیا جاتا ہے کہ اشیاء کی وہ خصوصیات جو ہمارے ادراک پر منحصر ہوں اور ہماری انسانی فطرت، جن سے متاثر ہوئی ہو، انہیں ''موضوعی'' کہا جائے گا۔ اور چیزوں کی وہ خصوصیات جو ہمیشہ ان میں ہوتی ہے، انہیں ''معروضی'' کہا جائے گا۔ قطع نظر اس سے کہ کسی اور انداز میں وہ گول ہوں یا چوکور۔

ان سادہ خیالات سے ہم اپنی رائے بنانے میں ایک اور قدم آگے بڑھ سکتے ہیں۔ اس لئے اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ اشیاء اپنے آپ میں کیا ہیں۔ بلکہ اصل بات تو یہ ہے کہ وہ ہماری نظر میں کیا ہیں۔ ان کی اصل حقیقت ان کے ظاہر میں ہے یا پھر ان کے متعلق ہمارے تاثر میں۔ اس طرح بہت سی چیزوں کو اپنی خواہشات کے مطابق گڈمڈ کیا جاسکتا ہے۔ انانیت، خودغرضی سطحیت اور بے لحاظی کے رویوں کے متعلق فلسفی آسانی سے سوچ سکتا ہے چونکہ ہر چیز کا انحصار اس کے دیکھنے یا سوچنے پر ہے اس لئے کسی چیز کا وجود ہی نہیں۔ ماسوائے اس کے جس کو فلسفی دیکھتا یا سوچتا ہو۔

۲۔ اب ان تمام مبہم اور مشکل الفاظ سے فوری نجات حاصل کرنے کے لئے ہم فرض کر لیتے ہیں کہ ''نیلا'' کا مطلب یہ نہیں کہ جنشیانہ (بوٹی) کا ادراک دیکھنے سے ہوا بلکہ اس تاثر کو پیدا کرنے کی صلاحیت کی وجہ سے ہوا۔ اور یہ صلاحیت ہمیشہ چیزوں میں ہوتی ہے۔ ہم ان پر کوئی تجربہ کریں یا نہ کریں۔ یہ صلاحیت تو روئے زمین پر آخری انسان کی موجودگی تک رہے گی۔ مختصراً یہ کہ بارود میں دھما کہ خیزی کا سبب تو ہوتا ہی ہے۔ یہ دھما کہ اس وقت تک نہ ہوگا جب تک آپ اس کو آگ نہ دکھائیں گی۔ مگر یہ دھما کہ خیز تو ہمیشہ ہی رہے گا۔ اسی لئے اسے دھما کہ خیز مواد کہا جائے گا جو کہ یقیناً ثابت بھی کیا جاسکے گا۔ اس کے متضاد فلسفیوں کے جو جی میں آئے کہتے پھریں۔

اسی طرح جنشیانہ کا پودا اس وقت تک نیلے پن کا احساس پیدا نہیں کرتا جب تک آپ اسے دیکھ نہ رہے ہوں۔ مگر ایسا کرنے کی صلاحیت اس میں ہمیشہ سے ہے کیونکہ بنانے والے نے اس کے حصے بخرے، ترکیب ہمیشہ سے اسی طرح ترتیب دیئے ہیں۔ اور اسی لئے آسمان اور جنشیانہ ہمیشہ نیلے ہی نظر آتے ہیں۔ فلسفہ اس کی مخالفت میں جو مرضی کہتا رہے اور اگر آپ ان کو دیکھیں اور یہ نیلے نظر نہ آئیں تو یہ قصور آپ کا ہے، ان کا نہیں۔

۳۔ اس لئے میں فلسفیوں سے کہوں گا کہ اگر آپ اس قسم کی ایسی صورت ترکیبات، جیسے ''معروضی طور پر ایسا ہے'' کی بجائے پرانے سادہ لفظوں میں کہہ دیں ''یہ ایسا ہے''۔ یا یہ کہ ''موضوعی طور پر ایسا ہے'' کی بجائے سادہ ترین انگریزی انداز میں کہہ دیں ''یہ ایسا ہی ہے'' یا ''یہ ایسا لگتا ہے''۔ تو اس سے آپ اپنے ہم نفسوں میں آسانی سے سمجھے جاسکیں گے۔ علاوہ ازیں اگر آپ کو محسوس ہو کہ کوئی چیز دوسروں کو ''ایسی لگتی ہے'' جیسے حشیشیانہ بوٹی عام انسانوں کو۔ اور کسی خاص موقع پر آپ کو اس طرح نہیں لگتی تو آپ کو ایسی بدکلامی کی ضرورت پیش نہیں آئے گی کہ وہ چیز ایسی نہیں۔ بلکہ آپ جلدی میں جو کچھ ممکن ہو سکا سادہ لفظوں میں کہہ دیں گے کہ کوئی گڑبڑ تو ہم میں بھی ہے۔ اگر آپ سمجھیں کہ بارود سے دھماکہ نہیں کر سکتے تو آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ تمام بارود ''موضوعی'' ہے اور تمام دھماکہ تصوراتی۔ بلکہ آپ سادگی سے اپنے آپ پر شک کرتے ہوئے کہہ دیں گے کہ آپ اس سے دھماکہ کرنے کے قابل ہی نہ تھے۔ اس بارے میں خال خال امکانات غلطی کے بھی ہو سکتے ہیں مگر آپ تجربہ سے گزر کر ہی اس کے خالص نتیجہ تک پہنچ پائیں گے۔

۴۔ لیجئے اب ہم ان تھکا دینے والے اور مبہم لفظوں کو اپنے راستے سے ہٹا دیتے ہیں۔ ہم اپنی آسانی کا خیال رکھتے ہوئے درپیش سوال کے نکات کی طرف بڑھ سکتے ہیں جیسے عمومی، مناسب اور چیزوں کے سچے اظہار میں اور ظہورِ کاذب کے تاثر میں فرق۔ ہم کسی جذبے و تصوراتی خیال اور ظہورِ کاذب کے تاثر میں ہوتے ہیں تو میں کہتا ہوں کہ ایسے میں ہم چیزوں کو جو ہر کردار سے مکمل طور پر لاتعلق ہو جاتے ہیں اور محض کوئی نسبت پیدا کر رہے ہوتے ہیں: مثال کے طور پر۔

''خرچیلا زعفران اپنے سانچوں میں پھٹ رہا ہے
لباسِ فطرت میں لرزہ بر اندام
اپنا طلائی جام لئے''

یہ خوبصورت مگر غیر صداقت ہے۔ زعفران کا پودا کبھی فضول خرچیاں نہیں کرتا بلکہ سخت جان ہے۔ ان کی زردیاں سونا نہیں ہوتیں بلکہ زعفرانی ہوتی ہیں۔ جس طرح اس کو بیان کیا گیا، یہ اسی طرح ہمارے ذہن میں سما گیا۔ ہم اس سے کس قدر لطف اندوز ہوتے ہیں۔ کیا یہ سب زعفران کے علاوہ کوئی بھی چیز ہو سکتی ہے؟

یہ بڑا اہم سوال ہے۔ ماضی میں ہمارے فن کے متعلق سوچ بچار سے ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں

کہ کوئی بھی چیز اگر غیر حقیقی ہو تو اچھی، مفید اور مکمل طور پر خوشی کا باعث نہیں ہو سکتی۔ مگر لکھی گئی شاعری میں یہ امر نہایت خوش گوار ہے گو کہ غیر حقیقی۔ مزید برآں اگر ہم اپنی پسندیدہ شاعری کے متعلق غور کریں تو ہمیں یہ شاعری اس مغالطے سے بھرپور نظر آتی ہے۔ اسی وجہ سے ہم اسے پسند بھی کرتے ہیں۔

۵۔ اس امر پر غور کرنے سے اندازہ ہوگا کہ یہ مغالطہ دو خاص اقسام پر مبنی ہے۔ یا تو جیسے زعفران کے معاملہ میں، پرزور تخیئل کا مغالطہ ہوتا ہے۔ جس سے کوئی حقیقی توقعات وابستہ نہیں ہوتیں کہ کسی مغالطہ کو کسی خاص انداز میں سمجھا جائیگا۔ یا پھر شدید جذباتی اور ہیجانی کیفیت کے سبب ایسا مغالطہ جنم لیتا ہے۔ اس کے نتیجہ میں ہم بے حد غیر منطقی ہو جاتے ہیں۔ ہمیں خیال کی فریب کاریوں کے متعلق تو بات کرنا ہی ہے مگر اس بات میں ایک اور غلطی کو ذہن اس وقت قبول کر لیتا ہے جب شدید جذباتی کیفیت کے تاثر میں ہوں۔ مثلاً لاک ایلٹن Locke Alton میں کہا گیا:

''وہ اسے لڑھکتی جھاگ سے پار تک لے گئے
بے رحم، رینگتی جھاگ۔''

جھاگ نہ بے رحم ہوتی ہے نہ رینگتی ہے۔ اس کا سبب وہ ذہنی کیفیت ہے جو زندہ اشیاء کے اوصاف کا ناطہ ذہن سے جوڑتی ہے اور جس کی وجہ سے دھچکے یا صدمے کی حالت میں تعقلیت سے دور کر دیتی ہے۔ تمام پُرتشدد جذبات کا یہی تاثر ہوتا ہے۔ ان سے ہم تمام خارجی اشیاء کے متعلق زیب خیال کے تاثر کا شکار ہو جاتے ہیں۔ میں انہیں عمومی طور پر ''جذبات کے مغالطہ Pathetic Fallacy'' سے منسوب کروں گا۔

۶۔ اس طرح ہمیں فریب خیال کو بطور خاص شاعرانہ اظہار کا اہم وصف سمجھنے کی عادت ہو جاتی ہے۔ جذبات کی بھرپور عکاسی کی وجہ سے ہمارا ذہنی رویہ شاعرانہ اظہار کو قبول کر لیتا ہے۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ ہم اگر اس معاملہ کو اچھی طرح چھان پھٹک دیکھیں تو یہ ثابت ہو جائے گا کہ عظیم شعراء کبھی بھی فریب خیال کا شکار نہیں ہوتے۔ صرف دوسرے درجے کے شعراء ایسے رویوں سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔

اسی طرح دانتے Dante آشیرون Acheron کے کناروں سے گرتی ہوئی روحوں کے متعلق بیان کرتا ہے۔ ''جیسے مردہ پتے شاخوں سے جھڑتے ہوں''۔ وہ ان کی امکانی بے وزنی،

کمزوری، یاسیت اور پھیلے ہوئے کرب کا مکمل تصور پیش کرتا ہے۔ وہ ایک لمحے کیلئے بھی اس خیال سے غافل نہیں ہے کہ یہ ''روحیں ہیں اور وہ'' پتے''۔ وہ ایک تصور کو دوسرے میں بالکل نہیں الجھنے دیتا۔ مگر جب کولرج Coleridge کہتا ہے۔

''اپنے قبیلے کا آخری ایک سرخ پتہ
اتنا رقص کرتا ہے، جتنا کہ کرسکتا ہے۔''

اس پتے کا تصور پر مژدہ اور غیر حقیقی ہے۔ اسے ان میں حیات اور آرزوئے حیات دکھائی دیتے ہیں جبکہ دونوں میں سے کوئی بھی موجود نہیں۔ وہ اس کی بے بسی کو اپنے انتخاب سے الجھا دیتا ہے۔ اس کی موت کا سماں خوشی کے انداز میں پیش کیا ہے۔ ہوا کا ترنم اسے شاخ پر لرزہ براندام کر دیتا ہے۔ یہاں اگرچہ اس میں کچھ خوبصورتی ہے مگر مذکورہ پیرا مردنی اور پژمردگی ظاہر کرتا ہے۔ مگر آپ ہومر Homer اور پوپ Elexander Pope کی مثال لے لیں۔ یولی سس Ulysses کو خبر نہیں ہوتی اور اس کا سب سے چھوٹا پیروکار الپی نور Alpinore عالم بالا سے سائرسی Cirecean محل میں گر کر مر جاتا ہے۔ اس کا قائد اور ساتھی جلدی میں اسے وہیں چھوڑ جاتے ہیں مگر فراموش نہیں کرتے۔ وہ ارض سمریائی Cimmerian Land کی طرف سمندر پار کر کے آتے ہیں۔ یولی سس تارتارس Tarratus سے ارواح کو بلاتا ہے اور حاضر ہونیوالی پہلی روح الپی نور کی ہوتی ہے۔ یولی سس حیرانی، تلخی اور خوف ناک سبکی کی کیفیت میں اس روح سے حیران کن لفظوں میں خطاب کرتا ہے۔ یہ کیفیت ہیملٹ Hamlet میں بھی ہے۲۔

''الپی نور تم کس طرح تاریکیوں کے سائے میں پاپیادہ
میری سیاہ کشتی سے پہلے پہنچ گئے ہو۔

پوپ اس کو یوں بیان کرتا ہے۔

الپی نور کی مدھم طاقت کیسی تھی
سایوں میں تیرتا ہوا، مرنے والوں کے ساتھ آوارہ خرامی کرتے ہوئے
کس طرح سمندروں اور زمینوں نے تیری روح کو تجھ سے جدا کیا
جو بادبانوں کو بھی اڑا لے گئی اور لڑکھڑاتی ہواؤں سے بہت آگے نکل گئی۔''

میں بڑے خلوص سے کہہ سکتا ہوں کہ پڑھنے والے نیا اس میں کوئی حظ نہ اٹھایا ہوگا۔ نہ تو

بادبانوں کی بے بسی اور نہ ہواؤں کی کھولت سے۔ پھر بھی یہ کس طرح ممکن ہے کہ جو خیال آرائیاں یا استعارے اب ہمارے لئے تکلیف دہ ہیں، وہ کسی اور سیاق وسباق میں اتنے خوشگوار لگتے ہوں گے۔

۷۔ اس کا تو بالکل سادہ سا سبب ہے۔ ان میں جذبات کے مطالعے کا عمل دخل نہیں کیونکہ وہ کسی غلط جذبے کی زبان میں ادا کئے گئے ہیں۔ ایک ایسا جذبہ جو کبھی ان لفظوں کو ادا کر سکتا ہے اور نہ تجسس کو بھڑکا سکتا ہے۔ یولی سس حقائق سے آگاہی چاہتا ہے۔ ایسے میں ان کا ذہن پل بھر کیلئے توقف کرنے کے بعد غیرِ حقیقت کو غیر دانش مندانہ انداز میں ظاہر کرے گا۔ ہم فوری طور پر پہلے تین جملوں میں تاخیر اور آخری جملے میں خیال آرائی یا بندش کی زد میں اس طرح آجائیں گے جیسے نہایت بیزار کن موسیقی کی زد میں۔ کوئی سچا تخیل رکھنے کی صلاحیت والا شاعر اس قسم کے جملے نہیں لکھ سکتا۳۔

اس لئے واضح ہو جاتا ہے کہ صداقت کی روح کو کسی سمت میں ہماری رہنمائی کرنا چاہیے خواہ ہم مغالطہ سے لطف اندوز ہی کیوں نہ ہو رہے ہوں۔ کولرج سے مغالطہ میں بیزاری یا کا کوئی عنصر نہیں مگر پوپ کے مغالطہ نے تو ہمارے دانت کچکچا کے رکھ دیئے ہیں۔ میں اس معاملہ میں مزید سوال وجواب کے بغیر اس کے خصوصی اثرات کو بیان کرنے کی کوشش کروں گا۔

۸۔ جیسا کہ میں درج بالا میں عرض کر چکا ہوں کہ جو مزاج مغالطہ جذبات کا شکار ہو جاتا ہے وہ ذہنی اور جسمانی طور پر اتنا کمزور ہو جاتا ہے کہ درپیش حقائق کا نہ سامنا کر سکتا ہے نہ برداشت۔ جبکہ جذبوں کی شدت میں بہہ جانا، دبیز تہوں میں چھپ جانا یا جذبے کی چمک سے چندھیا جانا ایک ایسی پروقار ذہنی کیفیت ہے جس کی بنیاد پر جذبہ جنم لیتا ہے۔ کسی کا یاس زدہ نہ ہونا اس کے ادراک کا غیر درست نہ ہونا کوئی اعزاز نہیں۔ یہ تو بڑی گنجائش اور توفیق کی علامت ہے کہ جذبہ دانش کو جزوی طور پر مغلوب کر دے اور آدمی اسی چیز پر یقین کرے جس پر کرنا چاہتا ہو۔ مگر یہ ایک بھرپور صورت حال ہوتی ہے اس کے باوجود اس میں جان ہوتی ہے۔ پگھل جانے کے باوجود ہوا میں تحلیل نہیں ہوتا اور نہ بے وزنی کا شکار ہوتا ہے۔

اس طرح ہمارے پاس تین مراتب پیدا ہو گئے ہیں۔ ایک تو درست ادراک رکھنے والا آدمی کیونکہ وہ ''محسوس'' نہیں کرتا۔ اس کے لئے بسنتی گلاب، Prime Rose ''بسنتی گلاب'' کے

علاوہ کچھ نہیں۔ کیونکہ وہ اس کی محبت میں مبتلا ہی نہیں ہوتا۔ دوسرا وہ فرد جس کا ادراک مغالطہ کا شکار ہے۔ چونکہ محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے لہٰذا اس کے لئے بسنتی گلاب کچھ بھی ہوسکتا ہے۔سورج، ستارہ، پریوں کی ڈھال یا کوئی بے چارہ واماندۂ دوشیزہ۔ اور آخر میں وہ آدمی جس کا ادراک جذباتی صلاحیت رکھنے کے باوجود درست ہو اس لئے اس کیلئے بسنتی گلاب، بسنتی گلاب ہی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔ ایک ننھا سا پھول جو اپنے اردگرد سادہ حقائق میں ملفوف ہوتا ہے خواہ اس کے ساتھ کوئی بھی نسبت پیدا کریں یا وہ جذبوں کے ہجوم بے پایاں میں گھرا ہوا ہو (پھول ہی ملتا ہے)۔ اس طرح موازنے کی غرض سے تینوں قسم کے افراد کو اس ترتیب سے سمجھا جاسکتا ہے۔ وہ جو قطعاً شاعر نہیں، دوسرے درجے کے شعراء، اور اول درجے کے شعراء۔ کوئی جتنا بھی عظیم انسان ہو کچھ موضوعات ایسے ہوتے ہیں جو انہیں غیر متوازن کردیتے ہیں۔ کچھ لوگ فکری طور پر غریب ہوتے ہیں جو ادراکِ باطل و مبہم کے ذریعے مغلوب ہوجاتے ہیں۔ اس طرح عظیم القاو فیضان اور تخلیق کی زبان، شکست وریخت اور الہام، بےمعنی استعاروں کا شکار ہوجاتی ہے۔ اس کی مثال اس کمزور آدمی کی ہے جس پر کمزوریاں سوار ہوجائیں۔

۹۔ اس طرح مجموعی طور پر چار قسم کے گروہ سامنے آتے ہیں (اولاً) وہ افراد جو احساس سے عاری ہوں، چیزوں کو صرف اسی طرح دیکھ سکیں جس طرح وہ نظر آتی ہوں۔ دوسرے وہ جو بھرپور احساس رکھتے ہوں اور سوچنے میں کمزور ہوں۔ چیزوں کو ان کی ماہیت کی بجائے تصورِ کاذب سے دیکھتے ہوں۔ تیسرے وہ جو طاقت ور احساس اور طاقت ور ادراک کے مالک ہوں ار چیزوں کو ان کی حقیقت اور ماہیت کے مطابق سمجھتے ہوں۔ (یعنی درجہ اول کے شعراء (چوتھے وہ جو اتنے طاقت ور ہوتے ہیں جتنا کہ انسان ہوسکتے ہیں مگر اپنے سے زیادہ طاقت ور تاثر سے مغلوب ہوجائیں۔ چیزوں کو ان کی اصلیت کے مطابق نہ سمجھ سکتے ہوں۔ کیونکہ وہ جو کچھ مشاہدہ کررہے ہوتے ہیں ان کے فہم وادراک سے بالاتر ہوتا ہے۔ اور یہ صورت حال آخر میں پیغمبرانہ القا کی صورت میں درپیش آتی ہے۔

۱۰۔ میں ان گروہوں کو الگ الگ رکھتا ہوں تاکہ ان کے وصفِ کردار کو صاف ستھرے انداز میں سمجھا جاسکے۔ مگر یہ سب ایک غیر محسوس رشتے میں منسلک ہیں۔ ایک ہی ذہن جب مختلف اوقات میں مختلف معاملات کے تاثر میں آتا ہے تو مختلف کیفیات سے گزرتا ہے۔ پھر

بھی عظیم اور عام آدمی میں خاص طور سے فرق تغیر پذیری کے مرحلے پر واضح ہوتا ہے۔ اسے یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ جب کوئی فرد کافی کچھ جانتا ہو، ماضی و مستقبل کا بھرپور احساس رکھتا ہو، اپنے گردوپیش میں اس پر اثر انداز ہونے والی چیزوں سے آشنا ہو تو کوئی بھی چیز فوری طور پر اسے ہل چل کا شکار نہیں کرسکتی۔ اس کا ذہن ترتیب میں ہوتا ہے۔ اس کے خیالات کا خاص بہاؤ ہوتا ہے۔ اپنے کئے کرنے میں ثاقب قدم ہوتا ہے۔ کوئی بھی نیا منظر اسے عدم توازن کا شکار نہیں کرسکتا۔ وہ سطحی طور پر کسی تاثر کو جذب کرنے کیلئے نرم ہوتا ہے۔ بالکل کسی چٹان کی طرح جو اپنے تہہ در تہہ خمیر سے بنی ہوتی ہے۔ مگر اس پر سے خمیر کی بہت سی تہیں اتاری بھی جاسکتی ہیں۔ ایک چھوٹا آدمی اس درجے کی سمجھ بوجھ کے ساتھ اپنے پیروں سے اکھڑ جاتا ہے۔ وہ کچھ ایسا کرنا چاہتا ہے جو پہلے کبھی نہیں کیا ہوتا۔ وہ اپنے آنسوؤں میں کائنات کو کسی نئے زاویہ سے دیکھ رہا ہوتا ہے۔ وہ چنچل اور گرم جوش بھی ہوتا ہے اور مزین اور جذباتی بھی۔ چیزوں کو اسی نظر سے دیکھتا ہے جیسے اسے دکھائی دیتی ہوں۔ اس لئے بعض عظیم تخلیقی شعراء کو بڑی حد تک فعال سمجھا جاسکتا ہے۔ (کچھ کم لوگ دانتے کو غیر فعال بھی کہتے ہیں) وہ دراصل تمام جذبات کو جذب کررہا ہوتا ہے کیونکہ فہم وادراک اور علم کے مرکز پر صاف شفاف شناخت کے ساتھ جڑا ہوتا ہے۔

دانتے اپنی شدید ترین کیفیت میں بھی اپنی ذات پر مکمل ضبط رکھتا ہے۔ بڑے پرسکون انداز میں گرداگرد ماحول کو دیکھتا ہے۔ تمام لمحوں میں لفظ از خود اسے عالم بالا یا ازل کے متعلق اچھی طرح بتاتے ہیں مگر دوسرے درجے کے شعراء کیٹس Keats اور ٹینی سن Tennyson، ان جذبات میں مغلوب ہوجاتے ہیں جن کی رُو سے وہ لکھ رہے ہوتے ہیں۔ یا وہ ایسا لکھنے کیلئے انتخاب کرلیتے ہیں۔ اس لئے وہ ایسے اظہار اور انداز فکر کا شکار ہوجاتے ہیں جو کاذب اور مریضانہ ہوتا ہے۔

۱۱۔ جہاں تک ہم دیکھتے ہیں کہ جذبات میں صداقت کا عنصر دکھائی دیتا ہے، ہم درگزر کرتے چلے جاتے ہیں۔ یا اسی خوشی میں بھی ہوتے ہیں اور اس کے پیدا کردہ مغالطے کا اعتراف بھی کرلیتے ہیں۔ کنگ سلے Kingsley سے پہلے پیش کردہ جملوں میں ہم جھاگ کے تصور کو محض اس لئے قبول نہیں کرتے کہ اس میں مغالطہ ہے بلکہ اس لئے کہ حُزن وملال کو بڑی صداقت سے بیان کیا گیا ہے۔ لیکن جونہی صاحب گفتار کے ذہن میں جذبات کی ٹھنڈک پیدا

ہونے لگتی ہے تو اسے تمام اظہارات غیر حقیقی نظر آنے لگتے ہیں۔ ادب میں نہایت سرد مہری سے استعاراتی اظہار کی عادت سے کوئی کمینگی بڑی ہو ہی نہیں سکتی۔ کوئی القائی مصنف اپنے بھرپور جذبات کی رو میں بڑی دیانتداری اور صداقت سے کہہ سکتا ہے۔

''سمندر کی بپھری لہروں نے
شرمندگی کی جھاگ اگال دی''

مگر کوئی گھٹیا مصنف سمندر کے متعلق بات کر ہی نہیں سکتا۔ جب تک ''برہم لہروں، غیر پشیمان طغیانیوں، حریص موجوں'' کے سے تصورات استعمال نہ کرے۔ لکھنے والوں کی سب سے بڑی صلاحیت کی نشانی یہ ہوتی ہے کہ ان کی فکری عادات ان کے محاسبہ میں ہوتی ہے۔ وہ اپنی نظر خالص حقائق پر مرکوز رکھتے ہیں ان میں سے اگر لکھنے والے یا اس کے قاری تک کوئی جذبہ پہنچتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جذبہ کھرا ہے۔ لہروں کے متعلق بات کرتے ہوئے میں یہ تو بھول ہی گیا کہ وہ کون ہے جو مایوسی کے مارے ہوئے انسان کی ترجمانی کرتا ہے۔ اور چاہتا ہے کہ اس کے جسم کو سمندر کے حوالے کر دیا جائے۔

''وہ جس کی بدلتی ہوئی چٹانیں
اور جھاگ، جو گزر گئی
اس آنکھ پر طنز کر رہی تھی
جس نے سوال کیا کہ
میں کہاں پڑا ہوں؟''

آپ دیکھیں اس میں نہ کوئی مغالطہ ہے اور نہ جذبات سے معمور اظہار ہے۔ سمندری چٹان ایک سادہ اور مکمل صداقت ہے ۔ پہاڑ کی تبدیلی کا مانوس محاورہ ہے۔ ''گزرتی ہوئی جھاگ' کی معنویت بالکل لفظی ہے۔ یہ جملہ بڑی مناسبت سے حقیقت کو بیان کرتا ہے۔ مجھے دنیائے شعر میں اس کے مقابل کوئی اور مصرعہ نظر نہیں آتا۔ عام آدمی کو شاید لہر کی بدہیئتی اور وجودی بڑائی کا اندازہ ہی نہیں ہوتا۔ لفظ 'لہر' کو عموماً اتار چڑھاؤ اور شکست و ریخت کے زمرے میں استعمال کیا جاتا ہے۔ جو آہستہ آہستہ ہلکے پھلکے انداز میں سر جھکاتی ہوئی گھاس یا زمینی تہوں میں اتر رہی ہو لہراز خود تصورِ کامل نہیں ہے۔ مگر لفظ چٹان کا تصور وجودِ مطلق، بھاری بھرکم، عظمت اور سیاہی کی معنویت سمیٹے

ہوئے ہے۔ جس قسم کی لہر کا ذکر کیا گیا ہے اسکے متعلق کسی غلطی کا ارتکاب ممکن نہیں۔ اور نہ یہ نظروں سے اوجھل ہے۔ پھر لفظ ''تبدیلی'' کے اندر ایک خاص قوت بھی ہے۔ عام طور سے لوگ لہروں کو اتار چڑھاؤ کے معنی میں لیتے ہیں۔ لیکن اگر سمندر کو محتاط نظر سے دیکھیں تو وہ سمجھ پائیں گے کہ لہریں نہ اُترتی ہیں نہ چڑھتی ہیں۔ وہ تو تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ وہ گرتی نہیں بلکہ اپنی شکل اور جگہ تبدیل کرتی ہیں۔ ایک لہر چلتی اور چلتی جاتی ہے ۔ لمحے بھر میں بلندی اور پھر پستی کی طرف، گھوڑے کی گردن کے بالوں کی طرح سر پٹختی ہوئی۔ کبھی دیوار کی طرح اٹھتی چلتی جاتی ہے۔ مگر پھر بھی ہے تو لہر ہی۔ لمحے بھر میں لرزتی ہوئی اور پھر ثابت قدمی سے قدم جمائے، یہاں تک کہ کسی چیز سے ٹکرا کر اپنے وجود کو تبدیل کر دیتی ہے مگر پتہ نہیں کس طرح وہ پھر سے لہر بن جاتی ہے۔

مصرعہ کے آخری لفظ اس تصور کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں اور گزرتی ہوئی جھاگ کی بڑی تکمیل سے تصویر کشی کرتے ہیں۔ نہ صرف مصنف نہ صرف تحلیل یا غائب اور حد نظر سے پار سے گزرتی ہوئی تصور تغیر پذیر نہیں ہے۔ نہ ہی سفید مذکورہ پتھر گزر کر کہیں جا سکتے ہیں۔ اور پھر اسی طرح ایک دوسرے سے مربوط تصورات، پرسکون حیات کا خاموش سنجیدگی اور مصروف عمل زندگی کا موازنہ اپنے وجود سے محروم ہوتی ہوئی جھاگ سے کیا جا سکتا ہے۔

''کوئی بھی اپنی ہڈیوں کو حرکت میں نہ لائے
کیونکہ سماریا کے لئے
اس کا بادشاہ جھاگ کی طرح پانی میں کٹ کر گرا ہے۔''

نہ کسی بات کی نشاندہی کی گئی ہے اور نہ کچھ بتایا گیا ہے۔ اظہار اپنی ماہیت میں شدید مناسب ہے۔ مصنف جذبات کی شدت کے باوجود بالکل متاثر نہیں ہوا۔ یہاں تک کہ لفظ 'طنز' بھی کوئی استثنا نہیں۔ گویا ان کا مقصد محض دھوکا یا شکست خوردہ ہونے تک محدود ہے۔ جبکہ لہروں کو کسی قسم کا کوئی تشخص عنایت نہیں کیا گیا۔

۱۲۔ یہ اچھا ہوگا اگر ایک دو ایسی مثالیں پیش کر دی جائیں جن کا اظہار مخصوص پُر وقار انداز میں اصل حقیقت تک محدود رہتا ہے اور اس کا تاثر سننے والے کی صوابدید پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ یہاں الیاڈ Illad سے ایک مثال قابل غور ہے۔ ہیلن Helen، ترائے Troy کے باب سکائین Scaeon پر اپنے یونانی میزبان کو دیکھتی ہے اور پریام Priam کو کپتانوں کے نام

بتاتے ہوئے آخر میں کہتی ہے۔

''میں سب سے سیاہ چشم یونانیوں کو دیکھتی ہوں۔

مگر دو کو نہیں دیکھ سکتی، کاستر Caster اور پولکس Pollus۔

جنہیں ایک ماں نے میرے ساتھ جنم دیا۔

کیا وہ دلفریب لیس ڈی مان Lacedemon کی پیروی میں نہیں

آئے

یا وہ واقعی سمندروں میں آوارہ خرام جہازوں میں آئے ہیں

اور اب مردوں کی جنگ میں شامل نہیں ہوں گے

اس لئے کہ وہ میری ذات میں موجود نفرت اور شرمندگی سے خائف

ہیں؟۔''

پھر کہتا ہے۔

''اور وہ بولتی رہے

وہ دونوں تو پہلے ہی ارضِ حیات آفریں

کے قبضے میں گئے

عزیز ارض آباء

لیس ڈی مان میں''

آپ غور کریں کہ ایک ارفع شعری حقیقت کو انتہاؤں تک پہنچا دیا گیا ہے۔ شاعر زمین کے متعلق حُزنیہ لہجے میں بات کرتا ہے۔ مگر وہ حُزن وملال کو اپنی فکر پر اثر انداز نہیں ہونے دیتا۔ گو کاسڑ اور پالکس مر چکے مگر ارض وطن اب بھی وفا شعار اور حیات آفرین ہے۔ اصل حقائق تو یہی ہیں۔ مجھے ان کے سوا کوئی اور چیز نظر نہیں آتی۔ آپ کی مرضی ہے آپ جو چاہیں ان سے اخذ کریں۔

۱۳۔ کاسی میرڈی لاوینی Casimir de la vigne کے بے حد اثر انگیز (فرانسیسی زبان) گیت ''لا ٹائلٹ ڈی کنس ٹینس'' La Toilette de constance کی مثال ہی لیجئے۔ مجھے اس میں سے کچھ مصرعے پیش کرنا چاہیئں تا کہ جس قاری کے پاس کتاب نہ

ہو وہ بھی متن کو سمجھ سکے۔

''اینا! تم جلدی سے شیشے کے سامنے آجاؤ

وقت تیزی سے گزر رہا ہے اینا!

فرانس کے سفیر کے گھر پر رقص گاہ میں

شام کو پہنچنا بھی ہے

پیشتر اس کہ ہماری تیاری ماند پڑ جائے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ کل کی بات ہے

میرے سر پر اب بہت کم بال رہ گئے ہیں

(رخساروں پہ) شفق کی سرخی بھی کم ہوتی جا رہی ہے

کتنی تیزی سے یہ وقت گزر رہا ہے

اس کا احساس نہیں کیا جا سکتا۔

میرے ماتھے پہ موتی چمک رہا ہے

اینا میں اپنے اس لباس کو بھول جانا چاہتی ہوں

اف مجھے بُندوں کی چھبن

اپنے وجود کے اندر محسوس ہو رہی ہے

سونے کے وہ دانے جو مقدس ہیں

میرے ہاتھ انہیں محسوس کر رہے ہیں

صرف میری سانسیں ان کے ساتھ ہیں

مقدس باپ این سلیمو!

تم کل میرا گیت سن سکو گے۔

اینا میں کیا کروں گی

یہ سب کچھ بتانے کیلئے

جلدی ایک نظر شیشے پر ڈالو

اپنی روح کی تسکین کیلئے

اور پھر میں ان کی نظر کے سامنے ہوں گی
فرانس کے سفیر کے گھر میں
ان کے گھر کے نزدیک میرا لباس بارعب ہوگا
میری سوچ بھی جنگل کی آگ کی طرف بڑھتی ہے
جب خواہش ختم ہو جائے تو اس انسان کی حیثیت بھی
ٹھنڈے آتش فشاں کی سی ہو جاتی ہے۔
میرے بازو شل ہو گئے ہیں، میرے ہونٹ بے بس ہو گئے ہیں
اس خوبصورتی پہ اب تو ترس آ رہا ہے
اس عالم شباب کے خواب چکنا چور ہوئے جا رہے ہیں
لگتا ہے کہ اب اس جہاں میں ہماری ملاقات کبھی نہیں ہوگی
آج پھر شاید مجھ غریب کی قسمت سو گئی ہے
شاید اب فرانس کے سفیر کے گھر
ہم یہ رقص اس (ملاقات) دن تک کرتے رہیں گے۔
(ترجمہ: شکریہ ڈاکٹر اکرام چغتائی)

ہاں یہ ہے اس کی اصل حقیقت۔ شاعر کبھی، غلط یا درست نہیں کہتا۔ آپ اس کے متعلق کیا سوچتے ہیں، شاعر یہ نہیں مانتا۔ اس کو اس سے کوئی غرض نہیں۔ مر جانے والی لڑکی کی راکھ اس کے کمرے میں بکھری ہے۔ جہاں پر وہ تا صبح دم محو رقص رہی۔ یعنی فرانس کے سفیر کی قیام گاہ۔ آپ کے جو جی میں آئے اس سے اخذ کریں۔

اگر قاری مذکورہ بالا نغمے کے تیسرے بند پر غور کرے تو اندازہ ہوگا کہ آغاز تا اختتام ایک بند کے علاوہ کسی میں شاعرانہ بندش سرے سے ہے ہی نہیں۔ لڑکی کا انداز تخاطب نثر کی طرح ہے۔ کوئی بھی لفظ ایسا نہیں ہے جو لڑکی نے پیراہن آراستہ کرتے ہوئے نہ کہا ہو۔ شاعر مجسمے کی طرح ایک طرف خاموش اور ساکت کھڑے ہوئے اس کے کہے لفظوں کو بیان کرتا جا رہا ہے۔ وہ آخر کار بد قسمتی کا شکار ہو جاتی ہے۔ موت کے لمحوں میں شاعر کے جذبات لمحہ بھر کیلئے اس پر غالب آ جاتے ہیں۔ وہ حقائق کے علاوہ کسی چیز کو قلم بند نہیں کرتا۔ حقائق بھی اسی طرح جیسے وہ انہیں دیکھتا ہے۔

آگ شہوت انگیزی اور بے رحمی سے بھڑک اٹھتی ہے۔ جلد ہی سب کچھ ماضی ہو جاتا ہے۔ ہمیشہ کیلئے قسمت کا فیصلہ ہو جاتا ہے۔ اور شاعر پھر افسردہ مگر شفاف صداقتوں کے ماحول میں واپس آ جاتا ہے۔ ساری بات کو پر سکون انداز میں سند عطا کر کے سمیٹ لیتا ہے۔

انہوں نے کہا۔
"بے چارہ کانس ٹینس"

۱۴۔ اب یہاں شاعرانہ مزاج کی اصل اور واضع ترین ستم ظریفی آتی ہے۔ اس بات کو ہمیشہ یاد رکھنا چاہیے کہ شاعر کی عظمت کا انحصار دو صلاحیتوں پر ہوتا ہے۔ شدت احساس اور اس پہ اختیار۔ اولاً تو شاعر کی عظمت کا تناسب اس کے جذبوں کی قوت سے ہے اور پھر اسے اپنے جذبوں پہ جتنا ضبط و اختیار ہوتا ہے اسی حساب سے ان کو قوت عطا کرتا ہے۔ اس کی بھی ایک حد ہوتی ہے۔ اس سے باہر ہو تو شعر غیر انسانی اور درندگی کی حدود میں داخل ہو جائے گا اور یوں مریضانہ اور وحشیانہ خیال کو صاحب جواز صداقت کا مرتبہ حاصل ہو جائے گا۔ سو "اسیریا" Assyria کی سلطنت کی تباہی کا ادراک اسرائیل کا کوئی پیغمبر نہیں کر سکتا۔ حقیقت عظیم الشان بھی ہے اور حیران کن بھی، اس لئے شاعر کو خواب ناک کیفیت سے الجھاؤ میں پٹختی ہے۔ اس کے محروم زبان خیالات کو تمام دنیا حیران کن آوازوں سے معمور سنائی دیتی ہے۔

"ہاں! ریشمی اشجار تم سے نہاں ہیں
لبنان کے دیودار کہتے ہیں
تم چونکہ لحد میں اتر گئے ہو
کوئی بھی قتال ہمارے مقابل کھڑا نہ رہے گا
مزاں برآں عظیم دیوتا کی موجودگی کا تصور بے پایاں حیرانی کے بغیر ہو ہی نہیں سکتا۔
پہاڑ اور چوٹیاں
تیرے قدموں میں ٹوٹ کر آ گریں گی
تیری نغمہ سرائی کرتے ہوئے
میدان میں تمام درخت تالیاں بجائیں گے۔"

۱۵۔ جب کسی جذبے کی بڑائی ہی اس کے اسباب کا جواز پیش کرتی ہے تو جذبہ منزہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر سبب اس کا جواز فراہم نہ کر سکے تو پھر قابل نظر اندازی ہے۔ علاوہ ازیں قابلِ نظر اندازی کے ساتھ ساتھ دل کی سختیوں میں تصنع اور بناوٹ کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ جیسا کہ ہم درج بالا میں مشاہدہ کر چکے ہیں کہ حقیر تحریر محض خیالی اور استعاراتی پیرایہ اظہار کو اپنانے سے جنم لیتی ہے جیسے سکہ رائج الوقت۔ مگر کچھ تحریریں ان سے بھی بدترین یا کم از کم زیاں بار ہوتی ہیں۔ جن میں اظہار یا بندش غیر محسوس یا لاشعوری طور پر نہیں کئے جاتے۔ خلوص وصداقت کی بجائے تصنع، مہارت اور دانستہ طور پر برفانی سی مشقت آمیز خیال آرائی کی جاتی ہے۔ گویا ہم لاوے کی پرانی ندی کو خشک پتوں سے ڈھانپ کر دوبارہ سے سرخ لاوے سے دہکتے دیکھنا چاہتے ہوں۔ یا اس پر کہرے کی تہہ جما کر سفید رنگ میں دیکھنے کی خواہش رکھتے ہوں۔ جب یونگ Young ایک پاکیزہ اور نیک انسان کی کردار نگاری کے احترام میں ڈوب جاتا ہے تو جذبات سے مغلوب ہو کر پکار اٹھتا ہے۔

''کہاں اس کو ڈھونڈوں؟ مجھے یہ بتاؤ فرشتو!
اس کا پتہ دو جسے تم جانتے ہو اور اس کی رفاقت میں ہو
کار ہائے درخشاں و تاباں ڈھلتے ہیں اس کے ابروؤں سے
یا سر اٹھائے گلابوں سے اس کے نشانِ کفِ پا کو ڈھونڈو؟''

اس جذبے کے پیچھے قابل قدر سبب ہے۔ اس لئے درست اور صادق ہے۔ اب پوپ کے ایک گلہ بان دوشیزہ سے جذبوں سے عاری کہے ہوئے سنیئے:

''تم کہاں چلی گئی ہو''
میدانوں میں ٹھنڈی ہوائیں پنکھے چلائیں گی، جن درختوں کے نیچے
تم بیٹھی ہو سایوں کے جھرمٹ ہو جائیں گے۔
کیا تم نغمہ سرائی میں اورفیئس Orphius کی رقابت کرو گی۔
اس طرح تو حیرت زدہ جنگلوں کو پھر سے محوِ رقص ہو جانا چاہیے۔
متحرک پہاڑ پُر زور آوازوں کو سُنتی ہیں۔
ندیاں سر کے بل لٹکتی، تیرا گیت سنتے ہوئی گر رہی ہیں۔''

نہ تو یہ ہے، اور نہ ہی اس کے متعلق کوئی غلط فہمی ہو سکتی ہے کہ یہ جذبوں کی زبان ہے۔ یہ محض غیر صداقت ہے۔ منافقت سے کہی گئی مکمل طور پر لایعنی کُھردری حقیقت میں اُگی ہوئی۔ جذبہ اپنی فریب زدگی میں بہت آگے نکل گیا ہے۔ مگر جذبے کو بہت طاقت ور ہونا چاہیے۔ نہ کہ صرف ایسی کوشش جس سے محبوبہ کو پھنسا کر اس سے نغمہ سرائی کی خواہش کی جائے۔ ورڈز ورتھ Wordsworth کے اس اقتباس کا موازنہ پوپ کے مندرجہ بالا متوازی اقتباس سے کیجئے۔ اس میں بھی عاشق اپنی محبوبہ کو کھو بیٹھتا ہے۔

''تین برس سے باربرا قبر میں لیٹی ہے،
جب سے اس نے کراہتے ہوئے کہا
''برگد کے پیچھے اپنے جھونپڑے سے نکلو۔
اور عمر رسیدہ درخت کو جڑوں سے اکھڑے ہوئے پڑا رہنے دو۔
اڑتا ہوا دھواں دور کسی طرح آسمان میں اکٹھا ہو جائے گا،
اگر پھر بھی تمہارے پیچھے قدیم صنوبر اپنی شاخیں،
سر کے بل رگڑتے ہیں، آبشار کو گرنے ہی دو
مگر پھر بھی اسے گنگ ہی رہنے دو:
شیریں ندی! تم جو بھی ہو، ایسے ہی رہنا جیسی کہ اب ہو۔''

یہاں اگر پہاڑ نہیں تو جھونپڑے کو حرکت میں آنے کو کہا گیا ہے۔ اگر سننے کا صبر نہیں رکھتی تو آبشار خاموش رہے۔ مگر اس سے سوچنے والے ذہن کا رشتہ مختلف تصور سے استوار ہوتا ہے۔ روح کرب کی انتہا اور وحشت کی کیفیت میں سکون کی آرزومند ہے اور اسے جزوی طور پر خبر ہے کہ ایسا ممکن نہیں اور جزوی طور پر ہو بھی سکتا ہے۔ ایک مبہم سا خیال ہے کہ اگرچہ غم اندوہ ناک نہیں پھر بھی کوئی معجزہ رونما ہوگا اور سکھ کا باعث بنے گا۔ فطرت رحیم ہے، خدا مہربان، اور غم بے حد گہرا ہے۔ اسے اندازہ نہیں کہ صدمے کی حالت میں کیا ممکن ہے۔ ندی کو خاموش رکھنا یا کٹیا کی دیوار کو حرکت دینا وغیرہ سے اندازہ ہی لگایا جا سکتا ہے کہ ایسا ہو سکتا ہے۔

۱۶۔ میرا خیال ہے ''جذبات کے مغالطہ'' کے متعلق میرے نقطہ نظر کی وضاحت ان مثالوں سے ہو گئی ہے۔ یہ ہمیشہ یاسیت زدہ ذہنی کیفیت اور نسبتاً کمزور جذبے کی شدید الہامی یا

القائی کیفیت میں انسانی بصیرت یا فکر کی نا کامی کی علامت ہوتا ہے۔ یعنی کہ جو کچھ منکشف ہو، اس پر بھی بیان کی قدرت نہ ہو۔ عام شاعری میں مغالطہ شاعر کی سوچ میں ہوتا ہے۔ یہ فوری طور پر ظاہر کرتا ہے کہ شاعر کا تعلق کسی حقیر مکتبہ، شعر سے ہے۔ مصور کردار کے غلط یا درست ہونے کا اندازہ ہمیشہ اس جذبے کی درستگی سے لگایا جاسکتا ہے جس سے اس کردار کو تخلیق کیا گیا ہو۔ پھر بھی اس سے اس کردار میں بھی کسی نہ کسی درجہ کی کمزوری کی نشان دہی ہوتی ہے۔

فنکار ہاتھوں سے لکھی دو شاندار مثالیں پیش ہیں۔ شین سٹون Shenstone کی ''جیسی'' Jessy اور ورڈز ورتھ کی ایلن Ellen دونوں کے ساتھ دھوکا ہوا اور وہ بے وطن ہوگئیں۔ ''جیسی'' اپنے دل فگار انداز میں شکوہ کناں ہے۔

''اگر میں چمن میں پھولوں کے قبیلے سے نکل جاؤں
جہاں یسمین کی من موہنی کلیاں کھلتی ہیں،
''ہم میں خوشیاں ڈھونڈنے کی امید نہ رکھنا'' وہ کہتے ہیں،
''ہم بے داغ ہیں ''جیسی''! ہم کھرے ہیں''

ان کا موازنہ اب ایلن کے لفظوں سے کیجئے۔

آہ۔ ایسا کیوں ''ایلن نے آہ بھرتے ہوئے کہا''۔
لفظ، بوسہ اور پکی قسم
اور فطرت، جو عورت کے سینے میں ہو تو مہربان
اور عقل، اگر مرد میں ہو تو دانائی اور اچھائی
اور سچے عادل کا خوف
یہ سب چیزیں انسانی حیات کیلئے غالب کیوں نہیں،
تا کہ دو دل آپس میں یکجا رہیں، جنھوں نے ایک مدت سے اپنی محبت کا آغاز کیا،
تا کہ وہ بوقت ضرورت باہم رحم و ترحم، درگزر اور پیار
دے سکیں یا حاصل کر سکیں، جب ایک طائر بے چارہ پکارے
آؤ۔ اس کو سنو! اور تم

جو میرے وفادار نہ تھے اس کو سنو
اے حقیر مخلوق خدا کی سادہ اولاد ابھی نہیں جانتے ہو۔
آفاقی تولدّ کس طرح نغمہ سرا ہے
گویا وہ چاہتا ہے کہ آسمانوں کے دائروں میں اسے سنا جائے
اسے فاتحانہ قناعت اور محبت کی صدا واپس کرے
وہ جس قانون کا اعلان کرتا ہے
کہاں تک اس کے اندھیرے
ہماری پُر تصنع روشنیوں پر چھا جاتے ہیں۔

جہاں تک شاعروں کے تخیل میں سچ اور نزاکت کا تعلق ہے ان اقتباسات پر کسی کو فوقیت نہیں دی جاسکتی۔ مگر دونوں کرداروں میں سے ''جیسی'' ''ایلن'' سے کمزور ہے کیونکہ اس کے سامنے کوئی ایسی چیز وقوع پذیر ہوتی ہے جو دراصل پیدا ہوتی ہی نہیں۔ پھول اسے برا بھلا نہیں کہتے۔ خدا کو تو مقصود تھا کہ اسے تسلی و تشفی دیں نہ کہ طنز واستہزا کریں۔ اگر وہ انہیں سچی نظر سے دیکھتی تو وہ ایسا ہی کرتے۔ دوسری طرف ایلن جذبے کی ذرا سی غلطی سے بھی بالا ہے۔ اس کے خیالوں میں خطا کا شائبہ تک نہیں۔ وہ پرسکون انداز میں تجربہ کرتی ہے۔ جیسے اس نے کچھ محسوس کیا ہی نہیں۔ اگرچہ نغمہ سرا پرندہ ہی ظاہر کرتا ہے کہ جنت میں ایلن کو سنا جائے۔ مگر وہ لمحہ بھر کو بھی اس کی صداقت پہ یقین کرنے کو تیار نہیں۔ ''گویا وہ کہتی ہے کہ مجھ کو معلوم ہے اس (پرندے) کا یہ مطلب ہرگز نہیں: مگر لگتا تو ایسا ہی ہے''۔ بقیہ نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے قارئین جان جائیں گے کہ ایلن کا کردار بھرپور جذباتی قوت کے باوجود پر استقلال اور الجھنوں سے پاک ہے۔

میں کہتا ہوں کہ قاری کے لئے ہر طرح سے واضح ہو گیا ہے کہ جذبات کا مغالعہ ہی طاقت ور ہو سکتا ہے کہ دردناک، کمزور اور پُر مغالطہ ہو۔ اسی طرح صداقت کی سلطنت اس سے بالا ہے خواہ کوئی چیز فطری ہو یا محض انسان کی ذہنی کیفیت۔

مصنف کے نوٹس:-

(۱) میں دو اقسام کے شعراء کو تسلیم کرتا ہوں نہ کہ تین۔ ان دو اقسام سے مراد تخلیقی (شیکسپئر، ہومر، دانتے)۔ اور حساس و عکاسی (ورتھ، کیٹس، ٹینی سن) مگر یہ دونوں اقسام کے

شعراء اپنے اپنے انداز میں درجہ اول کے شعراء سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ اپنے اپنے انداز میں بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ دوسرے درجے کی شاعری سے انسانیت کو آزار پہنچانے کی اجازت تو کسی کو بھی نہیں ملنی چاہیئے۔ بہترین شاعری کثرت سے دستیاب ہے۔ اس قدر کہ پوری زندگی میں بھی ہم اس کا احاطہ نہ کرسکیں۔ اور ہمیں گھٹیا قسم کی شاعری سے تکلیف پہنچانے کی کوشش سراسر زیادتی بلکہ گناہ ہوگا۔ جعلی قسم کے نوجوان شعراء کی معذرت قبول کرنے کیلئے مجھ میں تو قوت برداشت ہی نہیں کہ انہوں نے جو کچھ لکھا، اس میں کوئی خوبی ہے، بلکہ شاید ذرہ بھر۔ لیکن کسی تحریر میں مکمل طور پر اچھی بات نہیں تو پھر وہ ہے ہی نہیں۔ اگر وہ کوئی اچھا کام سرانجام دینے کی امید رکھتے تھے تو اسے اچھا ہی ہونا چاہیے تھا۔ اب ہمیں کیوں تکلیف دیتے ہیں۔ انہیں چاہیے کہ نہایت حوصلہ مندی سے وہ سب کچھ جلا کر راکھ کردیں اور اچھے دنوں کا انتظار کریں۔ ہم میں کافی سارے لوگ معمولی خواندہ ہوتے ہیں جو شاعرانہ خیال سے تو محروم ہوتے ہیں مگر بعد میں اسے قابلِ پیش کش بنانے کیلئے بناتے سنوارتے رہتے ہیں۔ سمجھدار لوگ جانتے ہیں کہ انہیں وقت ضائع نہیں کرنا چاہیے۔ جو خود شاعری سے سچی محبت کرتے ہیں انہیں خبر ہوتی ہے کہ موسیقی کا دیوتا مضراب کے تاروں کو چھیڑتا ہے نہ کہ ان میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اس سے بھی زیادہ یہ کہ ادنیٰ شاعری کرنیوالا شاعر بحر کو تازگی تک سے محروم کردیتا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ نہایت بے رحمی اور سفاکانہ انداز میں انسان کو تھکا دینے والے عمل میں بوجھ کا اضافہ کرتا رہتا ہے۔ عام انسانوں کے ذہنوں میں بھی کچھ خیال آتے ہیں جن کا اظہار کبھی بڑے لوگوں نے ممکنہ طور پر اچھے انداز میں نہیں کیا ہوتا۔ اسی بات میں دانائی، فیاضی اور عظمت ہے کہ مکمل لفظ یاد رکھیں اور استعمال کریں نہ کہ گھٹیا الفاظ گھڑتے پھریں اور وقتی طور پر دنیا کو بوجھل کردیں۔

(۲) ''یہ درست کہا
کیا بوڑھا خچر
اتنی تیزی سے کھیتوں میں کام کرسکتا ہے۔''

(۳) کیٹس نے بھی نہایت شاندار اور پرخلوص انداز میں ایسا ہی سوال اٹھایا جس کا ذکر موازنہ کرتے ہوئے ضروری ہے

''وہ رو دیا، اس کے چمکتے آنسو اس کے ہاتھ میں تھامی سنہری کمان پر
سے ڈھلک رہے تھے
وہ پُرنم، نیم وا آنکھیں لئے کھڑا تھا،
جسے نیچے سے دبی ہوئی شاخوں پر سنجیدہ قدموں کی چاپ سنائی دی
اور سنجیدہ خرام حسین دیوی نمودار ہوئی
اس کے لئے اسکی نظروں میں معانی تھے،
وہ بے چینی سے اندازے لگا کر انہیں پڑھنے لگا:
وہ الجھ گیا اور گنگناتے ہوئے کہا
''تم اس سمندر پر کیسے چل کر آئی ہو؟
جس کے پاؤں ہی نہیں''۔

(۴) میں یہ بحث سمیٹنے سے پہلے مغالطہ جذبات کی چند شاندار مثالیں پیش کئے بغیر نہیں رہ سکتا یہ مثالیں ''ماڈ'' Maud (ٹینی سن کی نظم) کے دوران مطالعہ زیرِ غور آئیں۔

☆ بہت بڑا اندازہ ناکام ہوگیا ہے
وہ پاگل پن میں جب بھی بڑبڑایا، حُزن و یاس میں زردہ ہوگیا
جب ہوا ریزہ ریزہ دنیاداروں کی طرح بین کر رہی تھی
تو وہ باہر نکل گیا

☆ تباہ شدہ جنگلوں کا سونا ہواؤں میں اڑتا گیا۔
دروازے پر جذبے کے پھول (کی آنکھ) سے
ایک شاندار آنسو گر گیا ہے
سرخ گلاب گریہ کناں ہے
''وہ یہیں کہیں ہے، یہیں کہیں۔''
اور سفید گلاب رو دیتا ہے

''اسے دیر ہو گئی ہے''
اداس پرندہ حلقہ بگوش ہے
''میں سن رہا ہوں''
چنبیلی سرگوشی کرتی ہے
''میں منتظر ہوں''

وضاحتی نوٹس: (مترجم)

۱۔ جنشیانہ۔:Gentian

جنشیانہ ایک پہاڑی بوٹی ہے جس پر گہرے نیلے رنگ کے پھول کھلتے ہیں۔ اس کی جڑوں سے بنائی ہوئی ادویات انسانی معدہ کی صحت کیلئے بہت مفید سمجھی جاتی ہیں۔

۲۔ ایلٹن لاک۔:Alton Locke

کنگ سلےKingsley کا(1819-1875) کا1850ء میں شائع شدہ ناول

۳۔ دانتے۔:Dante Alighiere(1265-1321)

فلورنس، اٹلی کے عظیم آفاقی شاعر جنہوں نے شہرہ آفاق تخلیق (Devine Comedy)نظم کی۔

۴۔ آشیرون۔:Acheron

یونان کی داستانوی ادب میں شہر Hadesپانچ دریاؤں میں گھرا ہوا تھا۔ ان میں سے ایک کا نام آشیرانAcheron تھا۔ شیرون Cheron مردہ دلوں کو اس دریا سے پار لے جانے کا فریضہ سرانجام دیتا تھا۔

۵۔ کولرج۔:Samuel Taylor Coleridge(1772-1834)

انگلستان کے شہرہ آفاق شاعر، نقاد اور فلسفی تھے۔ تنقیدی ادب میں ان کی تحریرBiographia Literaria ایک مسلمہ ادبی اور تنقیدی معیار کی حیثیت رکھتی ہے۔

۶۔ ہومر۔:Homer

عظیم یونانی شاعر جن کا شعروخیال زمان ومکان کی قیود سے آزاد ہے الیاڈIlyad اور

Odysseyان کی طویل ترین نمایاں نظمیں ہیں۔ ان کا رزمیہ آہنگ اردو اور فارسی ادب میں شاہناموں سے کافی مماثلت رکھتا ہے۔

۷۔ الیگزینڈر پوپ۔:Elexander pope(1688-1774)

الیگزینڈر پوپ انگریزی ادب کے معروف ادیب ہیں انہوں نے مضمون نگاری، نظم اور ترجمہ نگاری کی اصناف میں قابل قدر خدمات سرانجام دیں۔ ہومر کی نظم الیاڈ Ilyad کا ترجمہ بھی کیا۔

۸۔ یولی سیس۔:Ulyssuss

یونان کے داستانوی ادب میںUlyssuss ایک تصوراتی سپہ سالار ہے۔ شکسپیئر نے بھی ڈرامہTroulis and Cresssda میں اس کا کردار کو متعارف کرایا۔

۹۔ الپی نور۔:Alpinore

یونانی ادب میں ایک داستانوی کردار

۱۰۔ سائرس۔:Crice

یونانی ادب میں ایک دیومالائی شہزادوں کا کردار ہے جو انسانوں کو بھیڑیوں، شیروں اور دیگر جانوروں کے قالب میں ڈھال دیتے ہیں۔

۱۱۔ سمریا۔:Cemmiria

یونانی ادب میں یومالائی سرزمین یا ملک وسلطنت:

۱۲۔ تارتاس۔:Tartarus

یونانی ادب میں ایک یومالائی شہر۔

۱۳۔ ہیملٹ۔:Hamlet

شکسپیئر کے معروف ڈرامہ Hamlet کے ہیرو کا نام ہے۔ یہ نام عالمی ادب میں علامتی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔

۱۴۔ کیٹس۔: Jhone Keats (1819-1821)

انگریزی ادب کے مخصوص رومانوی شعراء ورڈزورتھ، کولرج، شیلے وغیرہ کے ساتھ شمار کئے جاتے ہیں۔

۱۵۔ کنگ سلے۔:Kingsley(1819-1875)

انگریزی ادب کے معروف ناول ایلٹن لاک Alton Locke کے خالق۔

۱۶۔ الیاڈ:Iliad

یونانی شاعر ہومر Homer کی طویل داستانوی نظم۔

۱۷۔ ہیلن۔:Helen

یونانی ادب میں ایک دیومالائی کردار۔اس کردار کو بالعموم Helen of Troy کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔آفاقی ادب میں Helen بطور علامت کے بھی کثرت سے مستعمل ہے۔

۱۸۔ ٹرائے۔:Troy

یونانی ادب میں ایک داستانوی شہر۔

۱۹۔ سکائین۔:Scaien

ایک یونانی دیومالائی شہر کا نام۔

۲۰۔ پریام۔:Piryam

یونانی ادب میں ایک دیومالائی کردار۔

۲۱۔ کاسٹر۔:Caster

یونانی دیومالا میں سورج کے دیوتا زیوس کا بیٹا اور پالکس کا جڑواں بھائی۔

۲۲۔ پالکس۔: Pollux

یونانی دیومالا میں سورج دیوتا زیوس اور دیوی ملکہ Hades کا بیٹا۔اس نے جڑواں بھائی کاسٹر Caster کے ساتھ مل کر ہیلن Helen کو Theseus کی قید سے نجات دلائی۔

۲۳۔ لیس ڈی مان۔:Lacede mon

یونان کے ایک قدیم ریاست کا نام جو اب محض یونانی دیومالائی ادب میں زیر مطالعہ آتا ہے۔

۲۴۔ لا ٹائلٹ ڈی کانس ٹینس۔:La Toilette de constance

کا سی میرا گیت۔

۲۵۔ آرفیئس۔Orphius

یونانی دیومالائی ادب میں ایک شاعر اور موسیقار کردار۔

۲۶۔ شین سٹون۔:Willian Shenstone

انگریزی ادب کے معروف شاعر اور مضمون نگار تھے۔

۲۷۔ جیسی۔:Jessy

شین سٹون کی ایک خوبصورت نظم ''جیسی'' کا اہم کردار۔

۲۸۔ ایلن۔:Ellen

ورڈز ورتھ کی ایک نظم اور اس کی اہم ترین کردار۔

JOHN RUSKIN
1819-1900
OF THE PATHETIC FALLACY
(Modern painters, vol.iii, pt.4, 1856)

1- GERMAN dulness, and English affectation, have of late much multiplied among us the use of two of the most objectionable words that were ever coined by the troublesomeness of metaphysicians—namely, 'Objective' and 'Subjective'.

No words can be more exquisitely, and in all points, useless; and I merely speak of them that I may, at once and for ever, get them out of my way, and out of my reader's. But to get that done, they must be explained.

The word 'Blue', say certain philosophers, means the sensation of colour which the human eye receives in looking at the open sky, or at a bell gentian.

Now, say they farther, as this sensation can only be felt when the eye is turned to the object, and as, therefore, no such sensation is produced by the object when nobody looks at it, therefore the thing, when it is not looked at, is not blue; and thus (say they) there are many qualities of things which depend as much on something else as on themselves. To be sweet, a thing must have a taster; it is only sweet while it is being tasted, and if the tongue had not the capacity of taste,

then the sugar would not have the quality of sweetness.

And then they agree that the qualities of things which thus depend upon our perception of them, I and upon our human nature as affected by them, I shall be called Subjective; and the qualities of things which they always have, irrespective of any other '; nature, as roundness of squareness, shall be called Objective,

From these ingenious views the step is very easy to a farther opinion, that it does not much matter " what things are in themselves, but only what they are to us; and that the only real truth of them is their appearance to, or effect upon, us. From which position, with a hearty desire for mystification, and much egotism, selfishness, shallowness, and impertinence, a philosopher may easily go so far as to believe, and say, that everything in the world depends upon his seeing or thinking of it, and that nothing, therefore, exists, but what he sees or thinks of.

2- Now, to get rid of all these ambiguities and troublesome words at once, be it observed that the world 'Blue' does not mean the sensation caused by a gentian on the human eye; but it means the power of producing that sensation; and this power and always there, in the thing, whether we are there to experience it or not, and would remain there though, there were not left a man on the face of the earth,; Precisely in the same way gunpowder has a power of exploding. It will not explode if you put no match to it. But it has always the power' of so exploding, and is therefore called an explosive com-pound, which it very positively and

assuredly is whatever philosophy may say to the contrary.

In like manner, a gentian does not produce the sensation of blueness if you don't look at it. But it has always the power of doing so; its particles being everlastingly so arranged by its Maker. And,1 therefore, the gentian and the sky arc always verily' blue, whatever philosophy may say to the contrary";' and if you do not see them blue when you look at them, it is not their fault but yours.

3- Hence I would say to these philosophers; If, Instead of using the sonorous phrase, 'It is objectively;' so,'you will use the plain old phrase, 'If it is;' and if instead of the sonorous phrase, 'It is subjectively so,' you will say, in plain old English, 'It does so,' or It seems so to more;' you will, on the whole, be mere intelligible to your fellow-creatures: and besides, if you find that a thing which generally 'does so' to other people (as a gentian looks blue to most men), does not so to you, on any particular occasion, you will not fall into the impertinence of saying, that the thing is not so, or did not so, but you will say simply (what you will be all the better for speedily finding out), that something is the matter with you. If you find that you cannot explode the gunpowder, you will not declare that all gunpowder is subjective, and all explosion imaginary, but you will simply suspect and declare yourself to be an ill-made match. Which, on the whole, though there may be a distant chance of a mistake about it, is, nevertheless, the wisest conclusion you can come to until farther experiment.

4. Now, therefore, putting these tiresome and absurd words quite out of our way, we may go on at our ease to

examine the point in question— namely, the difference between the ordinary, proper, and true appearances of things to us; and the extraordinary, or false appearances, when we are under the influence of emotion, or contemplative fancy; false appearances, I say, as being entirely unconnected with any real power or character in the object, arid only imputed to it by us.

For instance—

"The spendthrift crocus, bursting through the mould Naked and shivering, with his cup of gold."

This is very beautiful, and yet very untrue. The crocus is not a spendthrift, but a hardy plant; its yellow is not gold, but saffron. How is it that we enjoy so much' the having it put into our heads that it is anything else than:a plain crocus?

It is an important question. For, throughout our past reasonings about art, we have always found that nothing could be good, or useful, or ultimately pleasurable, which was untrue. But here is something pleasurable in written poetry which is nevertheless untrue. And what is more, if we think over our favourite poetry, we shall find it full of this of fallacy, and that we like it all the more for being so,

5- It will appear also, on consideration of the matter, that this fallacy is of two principal kinds. Either, as in this case of the crocus, it is the fallacy caused of wilful fancy, which involves no real expectations that it will be believed; or else it is a fallacy caused by an excited state of the feelings, making us, for the time, more or less irrational. Of the cheating of the fancy we shall have to speak presently;

but in this chapter, I want to examine the nature of the other error, that which the mind admits when affected strongly by emotion. Thus, for instance, Alton Locke—

They rowed her in across the rolling foam—

The cruel, crawling foarn.

The foam is not cruel, neither does it crawl. The state of mind which attributes to it these characters of a living creature is one in which the reason is unhinged by grief. All violent feelings have the same effect. They produce in us a falseness in all our impressions of external things, which I would generally characterize as the 'Pathetic Fallacy'.

6- Now we are in the habit of considering this fallacy as eminently a character of poetical description, and the temper of mind in which we allow it as one eminently poetical, because passionate. But, I believe, if we look well into the matter, that we shall find the greatest poets do not often admit this kind of falseness—that, it is only the second order of poets who much delight in it.

Thus, when Dante describes the spirits falling from the bank of Acheron 'as dead leaves flutter from a bough', he gives the most perfect image possible of their utter lightness, feebleness, passiveness, and scattering agony of despair, without, however, for an instant losing his own clear perception that these are souls, and those are leaves; he makes no confusion of one with the other. But when Coleridge speaks of

The one red leaf, the last of its clan, That dances as often as dance it can.

He has a morbid, that is to say, a so far false, idea about the leaf: he fancies a. life in it, and will, which there are not; confuses its powerlessness with choice, its fading death with merriment, and the wind that shakes it with music. Here, however, there is beauty, even in the morbid passage; but takes an instance in Homer and Pope. Without the knowIedge of Ulysses, Elpenior, his youngest follower, has fallen from the upper chamber in the Circean palace, has been left dead, unmissed by his leader, or companions, in the haslte of their a departure. They cross the sea to the Cimmerian land; and Ulysses summons the shades from Tartarus. The first which appears is that of the lost Elpenor. Ulysses,
amazed, and exactly the spirit of bitter and terrified lightness which is seen in.

Hamlet addresses the spirit with simple, startled word's:- "Elpenor How comes thou under the shadowy darkness? Hast thou come faster on foot than I in my ship?

Which Pope renders thus:—

"O, say, what angry power Elpenor led
To glide in shades, and wander with the dead?
How could thy soul, by realms and seas disjoined,
Outfly the nimble sail, and leave the lagging wind?"

I sincerely hope the reader finds no pleasure here, either in the nimbleness of the sail, or the laziness of the wind ! And yet how is it that these conceits are so painful now, when they have been pleasant to us in the other instances?

7. For a very simple reason. They are not a pathetic fallacy at all, for they are put into the mouth of the wrong passion a passion which never could possibly have spoken them—agonized curoisity. Ulysses wants to know the facts of the matter; and the very last thing his mind could do at the moment would be to pause, or suggest in anywise what was not a fact. The delay in the first three lines and conceit in the last, jar upon us instantly, like, The most frightful discord in music. No poet of true imaginative power could possibly have written the passage

""Therefore, we see that the spirit of truth must guide us in some sort, even in our enjoyment of fallacy. Coleridge's fallacy has no discord in it, but Pope's has set our teeth on edge. Without farther questioning, I will endeavour to state the main bearings of this matter.

8. The temperament which admits the pathetic fallacy, is, as I said above, that of a mind and body in some sort too weak to deal fully with what is before them or upon them; borne away, or overclouded, , or over-dazzled by emotion; and it is a more or less !' noble state, according to the force of the emotion which has induced it. For it is no credit to a man that he is not morbid or inaccurate in his perceptions, when he has no strength of feeling to warp them; and it is in general a sign of higher capacity and stand in the ranks of being, that the emotions should be . strong enough to vanquish, partly, the intellect, and ; make it believe what they choose. But it is still a grander condition when the intellect also rises, till it is strong enough to assert its rule against, or together with, the

utmost efforts of the passions; and the whole man stands in an iron glow, white hot, perhaps, but still strong, and in no wise evaporating; even if he melts, losing none of his weight.So, then, we have the three ranks: the man who perceives rightly, because he does not feel, whom the primrose is very accurately the primrose because he does not love it. Then, secondly, the who perceives wrongly, because he feels, whom the primrose is anything else than a primrose; a star, or a sun, or a fairy's shield, or a forsaken maiden. And then, lastly, there is the man who perceives rightly in spite of his feelings, and to whom! prinmrose is for ever nothing else than itself—a flower, apprehended in the very plain and leafy fact of it, whatever and how many soever the associations, and passions may be, that crowd around it. And, in general, these three classes may be rated in comparative orders as the men who are not poets at all and the poets of the second order, and the poets of the first; only however great a man may be, there are always some subjects which ought to throw him of his balance; some, by which his poor human capacity of thought should be conquered, and brought the inaccurate and vague state of perception, so that the language of the highest inspiration becomes broken, obscure, and wild in metaphor, resembling that of the weaker man, overborne by weaker things.

9- And thus, in full, there are four classes: the men who feel nothing, and therefore see truly; the men who feel strongly, think weakly, and see untrubly (second order of poets); the men who feel strongly think strongly, and see truly (first order of poets) and the men who, strong as human

creatures can be? are yet submitted to influences stronger than they; and see in a sort untruly, because what they see is in conceivably above them. This last is the usual condition of prophetic inspiration.

10- I separate these classes, in order that the character may be clearly understood; but of course they are united each to the other by imperceptible transitions, and the same mind, according to the influences to which it is subjected, passes at different times into the various states. Still, the difierenence between the great and less man is, on the whole, chiefly in this point of alterability. That is to say, the One knows too much, and perceives and feels too much of the past and future, and of all things beside and around that which immediately affects him, to be in anywise shaken by it. His mind is made up; his thoughts have an accustomed current; his ways are steadfast; it is not this or that new sight which will at once unbalance him. He is tender to impression at the surface, like a rock with deep moss upon it; but there is too much mass of him to be moved. The smaller man, with the same degree of sensibility, is at once carried off his feet; he wants to do something he did not want to do before; he views all the universe in a new light through his tears; he is gay or enthusiastic, melancholy or passionate, as things come and go to him. Therefore the high creative poet might even be thought, to a great extent, impassive (as shallow people think Dante stern), receiving indeed all feelings to the full, but having a great centre of reflection and knowledge in which he stands serene, and watches the feeling, as it were, from far off.

Dante, in his most intense moods, has entire command of himself, and can look around calmly, at all moments, for the image or the word that will best tell what he sees to the upper or lower world. But Keats and Tennyson, and the poets of the second order, are generally themselves subdued by the feelings under which they write, or, at least, write as choosing to be so, and therefore admit certain expressions and modes of thought which are in some sort diseased or false.

11- Now so long as we see that the feeling-is true, we pardon, or are even pleased by, the confessed fallacy of sight which it. induces: we are pleased, for instance, with those lines of Kingsley's, above quote, not because they fallaciously describe foam, but because they faithfully describe sorrow. But the moment the mind of the speaker becomes cold, that moment every such expression becomes untrue,being for ever untrue in the external facts. And there is no greater baseness in literature than the habit using these metaphorical expressions in cold blood. An inspired writer, in full impetuosity of passions may speak wisely and truly of 'raging waves of the sea, foaming out their own shame'; but it is only the basest writer who cannot speak of the sea without talking of 'raging waves', 'remorseless floods''ravenous billows', &.c.; it is one of the signs of the highest power in a writer to check all such habits of thought, and to keep his eyes fixed firmly on the pure fact, out'of which if any feeling comes to him or his reader, he knows it must be a true one. "To keep to the waves, I forget who it is who represents a man in despair, desiring that his body may be cast into the sea, Whose

changing mound, and foam that passed away,might mock the eye that questioned where 1 lay.

Observe, there is not a single false, or even over-charged, expression. 'Mound' of the sea wave is perfectly simple and true; 'changing' is as familiar as may be; 'foam that passed away', strictly literal; and the whole line descriptive of the reality with a degree of accuracy which I know not any other verse, in the range of poetry, that altogether equals. For most people have not a distinct idea of the clumsiness and massiveness of a large wave. The word 'wave' is used too generally of ripples and breakers, and bondings in light drapery or grass: it does not by itself convey a perfect image. But the word 'mound1 is heavy, large, dark, definite; there is no mistaking the kind of wave meant, nor missing the sight of it. Then the term 'changing' has a peculiar force also. Most people think of waves as rising and falling. But if they look at the sea carefully, they will perceive ; that the waves do not rise and fall. They change. Change both place and form, but they do not fall: one wave goes on, and on, and still on; now lower, now higher, now tossing its mane like a horse, now Building itself together like a wall, now shaking, now steady, but still the same wave, till at last it seems struck by something, and changes, one knows not how, — becomes another wave.

The close of the line insists on this image, and paints it still more perfectly, — 'foam that passed away'. Not merely melting, disappearing, but passing on, out of sight, on the carcer of the wave. Then, having put the absolute ocean fact as far as he may before our eyes, the poet leaves us to feel about

it as we may, and to trace for ourselves the opposite fact, — the image of the green mounds that do not change, and the white and written stones that do not pass away; and thence to follow out also the associated images of the calm life with the quiet grave, and the despairing life;

"the fading foam:

Let no man move his bones.

As for Samaria, her king is cut off like the foam upon the water."

But nothing of this is actually told or pointed out, and the expressions, as they stand, are perfectly severe and accurate, utterly uninfluenced by the firmly governed emotion of the writer. Even the word 'mock' is hardly an exception, as it may stand merely for 'deceive' or 'defeat', without implying any impersonation of the waves.

12- It may be well, perhaps, to give one or two more instances to show the peculiar dignity possessed by all passages which thus limit their expression to die pure fact, and leave the hearer to gather what he can from it. Here is a notable one from the Iliad. Helen, looking from the Scaean gate of Troy over the Grecian host, and telling Priarm the names of its captains, says at last:

I see all the other dark-eyed Greeks; but two I cannot Castor and Pollux, — whom one mother bore with me.

Have they not followed from fair Lacedaemon,

have they indeed come in their sea-wandering ships,

but now will not enter into the battle of men, fearing the shame and the scorn that is in Me?

Then Homer:

"So she spoke. But them, already, the life-giving earth possessed,

there in Lacedaemon, in the dear fatherland."

Note, here, the high poetical truth carried to the extreme. The poet has to speak of the earth in sad-ness, but he will not let that sadness affect or change his thoughts of it. No; though Castor and Pollux be dead, yet the earth is our mother still, fruitful, life. giving. These are the facts of the thing. I see nothing else than these. Make what you will of them.

13- Take another very notable instance from Casimir de la Vigne's terrible ballad, La Toilette de Constance. 1 must quote a few lines out of it here and there, to enable the reader who has not the book by him, to understand its close.

Vite, Anna, vite; au miroir

Plus vite, Anna. L'heure savance,

Et je vais au bal ce soir

Chez 1'ambassadeur de France.

Y pensez-vous, ik sont fanes, ccs nceuds,

lis sont d'hier, mon Dieu, comme tout passe!

Que du reseau qui retient rnes cheveux

Les gilands d'azur retornbent avec grace.

Plus haul! Plus bas! Vous ne comprenez rien!

Que sur mon front ce saphir etincelle: Vous me piquez, maladroite.

Ah, c'estbien Jebbelle,Bren chere Anna! je 'airne, je dime Jebelle.

Celui qu'er; vain je voudrais oublier

(Anna, ma robe) il y sera, j'espere.

Ah, ft! profane, esi-ce la mon collier?

Quoi! ces,grains d'or benits par le Saint-Pere!

II y sera; Dieu, s'il pressait ma main,

En y pensant, a peine jc respire;

Pere Anselnio doit m'eniendre demain,

Comment icraien Anna, pour tout lui dire?'

Vite un coup d'ceil au rniroir,

Le dernier.------j'ai 1'assurance

Qu'on va rn'adorer cc soir

Chez I'ambassadeur de France.

Pres du foyer, Constance s'admirait.

Dieu! sur sa robe il vole une ettncelle!

Aufeu! Courez! Quand 1'espoir li'enivrait,

Tout perdre ainsi! Quoi! Mourir,—-et si belle!

L'horrible feu ronge avec volupte

Ses bras, son sein, et 1'entoure, et s'eleve,

Et sans pitie devore sa beaute,

Ses dix-huit ans, he1as, et son doux revei!

Adieu, bal, plaisir, amour!

On disait, Pauvre Constance!

Et on dansait, jusqu'au jour,

Chez I'ambassadeur de France.

Yes, that is the fact of it. Right or wrong, the poet does not say. What you may think about it. he does not know. He has nothing to do with that. There lie the ashes of the dead girl in her chamber. There they danced, till the morning, at the

Ambassador's of France. Make what you will of it.If the reader will look through the ballad, of which I have quoted only about the third part, he will find that there is not, from beginning to end of it, a single poetical (so called) expression, except in one stanza. The girl speaks as simple prose as may be; there is not a word she would not have actually used as she was dressing. The poet stands by, impassive as a statue, recording her words just as they come. At last the doom seizes her, and in the very presence of the death, for an instant, his own emotions conquer him. He records no longer the facts only, but the facts as they seem to him. The fire gnaws with voluptuousness— without pity. It is soon past. The fate is fixed for ever; and he retires into his pale and crystalline atmosphere of truth. He closes all with the calm veracity?

They said, 'Poor Constance!'

14. Now In this there is the exact type of the consummate poetical temperament. For, be it clear! and constantly remembered, that the greatness of poet depends upon the two faculties, acuteness of feeling, and command of it. A poet is great, first in proportion to the strength of his passion, and then that strength being granted, in proportion to his government of it, there being, however, always a point beyond which it would be inhuman and monstrous if he pushed this government, arid, therefore a point at which all feverish and wild fancy becomes just and true. Thus the destruction of the kingdom of Assyria cannot be contemplated firmly by a prophet of Israel. The fact is too great, too wonder-ful. It overthrows him,dashes him into a

confused element of dreams. All the world is, to his stunned thought, full of strange voices. 'Yea, the fir-trees of rejoice at thee, and the cedars of Lebanon, saying, "Since thou art gone down to the grave, no feller is come up against us."' So, still more, the thought of the presence of Deity cannot be borne without this" great astonishment.The mountains and the hills shall break forth before you into singing, and all the trees of the field shall clap their hands.'

15- But by how much this feeling is noble when it is justified by the strength of its cause, by so much it is ignoble when there is not cause enough for it; and beyond all other ignobleness is the mere afectation of it, in hardness of heart. Simply bad writing, may almost always, as above noticed, be known by its adoption of these fanciful metaphorical expressions, as a sort of current coin; yet there is even a worse, at least a more harmful, condition of writing than this, in which .such expressions arc not ignorantly and feelinglessly caught up, but, by some mastery skilful in handling, yet insincere, deliberately wrought out with chill and studied-fancy; as if we should try to make an old lava stream look red-hot again, by covering it with dead leaves, or white-hot, with hoar-frost.When Young is lost in veneration, as he dwells on the character of a truly good and holy man., he permits himself for a moment to be overborne by the feeling so far as to exclaim:

"Where shall I find him? angels, tell me where.

You know him; he is near you; point him out.

Shall I see glories beaming from his brow,

Or trace his footsteps by the rising flowers?"

This emotion has a worthy cause, and is thus true and right. But now hear the cold-hearted Pope say to a shepherd girl:

"Where'er you walk, cool gales shall fan the glade;
Trees, where you sit, shall crowd into a shade;
Your praise the birds shall chant in every grove
And winds shall waft it to the powers above.
But would you sing, and rival Orpheus' strain,
The wondering forests soon should dance again;
The moving mountains hear the powerful call,
And headlong streams hang, listening, in their fall."

This is not, nor could it for a moment be mistaken for, the language of passion. It is simple falsehood, uttered by hypocrisy; definite absurdity, rooted in affectation, and coldly asserted in the teeth of nature and fact. Passion will indeed go far in deceiving itself; but it must be a strong passion, not the simple wish of a lover to tempt his mistress to sing. Compare a very closely parallel passage in Wordsworth, in which the lover has lost his mistress:

"Three years had Barbara in her grave been laid,
When thus his moan he made:—-
'Oh move, thou cottage, from behind yon oak,
Or let the ancient tree uprooted lie,
That in some other way yon smoke
May mount into the sky.
If still behind yon pine-tree's ragged bough,
Headlong, the waterfall must come,

Oh, let it, then, be dumb—
Be anything, sweet stream, but that which thou art now."

Here is a cottage to be moved, if not a mountain and a waterfall to be silent, if it is not to hang listening: but with what different relation to the mind that contemplates them! Here, in the extremity of its agony, the soul cries out wildly for relief, which at the same moment it partly knows to be impossible but partly believes possible, in a vague impression that a miracle might be wrought to give relief even to a less sore distress,—that nature is kind, and God is kind, and that grief is strong: it knows not well what is possible to such grief. To silence a stream, to move a cottage wall,—one might think it could do as much as that!

16- I believe these instances are enough to illustrate the main point I insist upon respecting the pathetic fallacy,—that so far as it is a fallacy, it is always the sign of a morbid state of mind, and comparatively of a weak one. Even in the most inspired prophet it is a sign of the incapacity of his human sight or thought to bear what has been revealed to it. In ordinary poetry, if it is found in the thoughts of the poet himself, it is at once a sign of his belonging to the inferior school; if in the thoughts of the characters' imagined by him, it is right or wrong according to the genuineness of the emotion from which it springs; always, however, implying necessarily some degree of weakness in the character.

Take two most exquisite instances from master hands. The Jessy of Shenstone, and the Ellen of Wordsworth, have both been betrayed and deserted. , Jessy,in the course of her

most touching complaint, says:

"If through the garden's flowery tribes
I stray,
Where bloom the jasmines that could once allure,
'Hope not to find delight in us, they say. ,
'For we are spotless, Jessy; we are pure." .

Compare with this some of the words of Ellen: 'Ah, why,' said Ellen, sighing to herself,

"Why do not words, and kiss, and solemn pledge,
And nature, that is kind in woman's breast,
And reason, that in man is wise and good,
And fear of Him who is a righteous Judge,—
Why do not these prevail for human life,
To keep two hearts together, that began
Their springtime with one love, and that have need
Of mutual pity and forgiveness, sweet
To grant, or be received;—while that poor bird
O, come and hear him! Thou who hast to me
Been faithless, hear him;—though a lowly creature,
One of God's simple children, that yet know not
The Universal Parent, how he sings!
As if he wished the firmament of heaven
Should listen, and give back to him the voice
Of his triumphant constancy and love.
The proclamation that he makes, how far
His darkness doth transcend our fickle light,"

The perfection of both these passages, as far as regards truth and tenderness of imagination in the two poets, is quite

insuperable. But, of the two characters imagined, Jessy is weaker than Ellen, exactly in so far as something appears to her to be in nature which is not. The flowers do not really reproach her. God meant them to comfort her, not to taunt her; they would do so if she saw them rightly.

Ellen, on the other hand, is quite above the slightest erring emotion. There is not the barest film of fallacy in ail her thoughts. She reasons as calmly as if she did not feel. And, although the singing of the bird suggests to her the idea of its desiring to be heard in heaven, she does not for an instant admit any veracity in the thought. 'As if,' she says,—'I know he means nothing of the kind; but it does verily seem as if.' The reader will find, by examining the rest of the poem, that Ellen's character is throughout consistent in this clear though passionate strength.

It is, I hope, now made clear to the reader In respects that the pathetic fallacy is powerful only so far as it is pathetic, feeble so far as it is fallacious, therefore, that the dominion of Truth is entire, this, as over every other natural and just state of human mind.

Notes John Ruskin

1- I admint two orders of poets, but no third; and by these two orders. I mean the Creative(Shakespeare, Homer, Dante), and Reflective or Perceptive (Wordsworth, Keats, Tennyson). But both of these must be first-rate in their range, though their range is different; and with poetry second rate in quality no one ought to be allowed to trouble . mankind. There is quite enough of the best,—much more than we can ever read or

enjoy in the length of a life; and I it is a literal wrong or sin in any person to encumber us • with inferior work, I have no patience with apologies ; made by young pseudo-poets, 'that they believe there is some good in what they have written: that they hope to do I better in time,' &c. Some good! If there is not all good, there is no good. If they ever hope to do better, why do; they trouble us now? Let them rather courageously burn all they have done, and wait for the better days. There are few men, ordinarily educated, who in moments of" strong feeling could not strike out a poetical thought, and after-wards polish it so as to be presentable. But men of sense know better than so to waste their time; and those who sincerely love poetry, know the touch of the master's hand on the chords too well to fumble among them after him. Nay, more than this; all inferior poetry is an injury to the good, in a much as it takes away the freshness of rhymes, blunders upon and gives a wretched commonalty to good thoughts; and, in general, adds to the weight of human weariness in a most woeful and culpable manner. There are few thoughts likely to come across ordinary men, which have not already been expressed by greater men in the best possible way; and it is a wiser, more generous, more noble thing to remember and point out the perfect words, than to invent poorer ones, wherewith to encumber'"temporarily the world.

2- old mole! can't work the ground so fast?'

3-It is worth while comparing the way a similar question by the exquisite sincerity of Keats:;—

He wept, and his bright tears

Went trickling down the golden bow he held.

Thus, with half-shut, suffused eyes, he stood;

While from beneath some cumb'rous boughs hard by,

With solemn step, an awful goddess came.

And there was purport in her looks for him,

Which he with eager guess began to read:

Perplexed the while, melodiously he said,

'How cam'st thou over the unfooted sea?'

4-I cannot quit this subject without giving two more ; instances, both exquisite, of the pathetic fallacy, which I havc just come upon, in Maud. For a great speculation had fail'd and ever he mutter'd and madden'd, and ever wanr'nd

with despair;

And out he walk'd, when the wind like a broken worldling wail'd,

And the flying gold of the ruin'd woodlands drove thro, the air,

There has fallen a splendid tear

From the passion-flower at the gate.

The red rose cries, 'She is near, she is near!

And the white rose weeps, 'She is late.'

The larkspur listens, ' I hear, 1 hear!' And trie lily whispers, wait.'

اطلاقی تجزیہ

جان رسکن عالمی ادب کے فلسفی نقاد تھے۔انہوں نے شاعری میں ''جذبات کے مغالطہ'' کے تخلیقی آلہ Creative Instrument کو دریافت کیا۔ان کی تحریر تحقیق اور تشریح پر مبنی ہے۔استعارہ شاعری کو بھی نئی معنویت عطاء کرتا ہے اور اسی لحاظ سے نثر میں بھی استعارہ سے کام لیا جاتا ہے۔جان رسکن نے ''جذبات کے مغالطہ'' میں استعارہ کے کردار کو صرف شاعری تک محدود رکھا ہے۔غالبًا اس کا سبب یہ ہے کہ صنائع بدائع کا سب سے زیادہ، معنی خیز اور جمالیاتی استعمال شاعری ہی میں ہوتا ہے۔بہر حال اس کا سبب جو بھی ہو جان رسکن کی ''جذبات کے مغالطہ'' کے تصور کی دریافت بہت ہی معنی خیز ہے۔

تخلیقی تحریروں میں استعارہ کی ضرورت اس لیے پیش آتی ہے کہ کسی بات کی وضاحت براہ راست کرنا ممکن نہیں ہوتا یا کم از کم دشوار تر ہوتا ہے۔تخلیقی عمل بے شک بنیادی طور پر ایک نفسیاتی عمل ہوتا ہے جس کی بنیاد ''خیال'' جیسی نفیس ترین حقیقت ہوتی ہے۔چونکہ یہ سب کچھ ذہن میں ہوتا ہے اسے بیان کرنے کے لیے ذہن سے باہر کی چیزوں کی مثال دینا لازم ہو جاتا ہے۔گویا حقیقت ذہن کے خیال کا عکس ہوتی ہے یا ذہن کا خیال حقیقت کا عکس ہوتا ہے۔یہ استعارہ کی ابلاغی اہمیت ہے۔شاعری میں استعارہ کی جمالیاتی اہمیت بے بہا ہوتی ہے۔

استعارہ کے استعمال میں ایسی کیا بات ہے کہ جس کی وجہ سے جذبات کا اظہار تو ہوتا ہے مگر مغالطہ کے ساتھ۔میر تقی میرؔ فرماتے ہیں

کہا میں نے کتنا ہے گُل کا ثبات
کلی نے یہ سُن کر تبسم کیا

درج بالا شعر میں میرؔ نے کلی کا استعارہ استعمال کیا ہے۔یہ حیات کی نزاکت حسن، اقدار، ناپائیداری یا موت تک کے سفر کی تشریح ہے۔کلی کا تبسم ایک وقفہ ہے جو پھول کی مکمل

حیات ہے۔اس استعارہ کی غیر موجودگی میں یہ سب کچھ بیان نہیں ہو سکتا۔میرؔ کا فلسفہ تخلیق، جمالیات اور قوت ابلاغ اس بات کی اجازت دیتی تھی کہ وہ اسی انداز میں اپنی بات کا اظہار کریں۔

استعارہ کے انتخاب میں شاعر کو بہت ہی شعوری محنت درکار ہوتی ہے۔استعارہ اگر خیال اور حقیقت کے درمیان قابل فہم اور قابل قبول ربط قائم کر سکے تو اسے اچھا استعارہ کہتے ہیں۔اگر استعارہ یہ فریضہ اچھے نتائج نہ دے سکے تو اسے اچھا استعارہ نہیں کہتے۔میرؔ کے درج بالا استعارہ کی مثال اس نقطہ نظر کی مزید وضاحت کر سکتی ہے کہ گل اور کلی کے درمیان رشتہ حیات ہے۔ہر گُل پہلے کلی ہوتا ہے اور پھر ہر کلی گُل ہو کھلتی ہے۔کلی کا تبسم پھول کے عرصہ حیات کی پیائش کے معیار کی طرح ہے۔اس طرح کے نازک خیال کو اسی طرح کے نازک استعارہ میں بیان کرنا احسن بات تھی اور یہی کچھ میرؔ نے کیا۔

ایسا استعارہ جو انسانی عقل اور فہم کو قائل کرے وہی استعارہ اچھا ہو سکتا ہے۔استعارہ کا انتخاب خواہ جذبات کے ابلاغ کے لیے مغالطہ پیدا کرنا ہی مقصد کیوں نہ ہو۔

رسکن کے اس مضمون میں فلسفہ، فن، تخلیق، تکنیک، جمالیات کے علاوہ شاعری کی بہت ہی قابل قدر مثالیں شامل ہیں۔شاعری کی مثالوں میں رسکن کے عہد سے لے کر عہد قدیم میں دیو مالاؤں کی شاعری تک شامل ہے۔اس مضمون کا ترجمہ اس لحاظ سے ترجمہ نگار کی بہت سی صلاحیتوں کا تقاضا کرتا ہے۔گویا اس مضمون کا ترجمہ اور رسکن کے مضمون کی اقدار ایک ہی حقیقت ہونا چاہیے۔شاعری کا ترجمہ اس لحاظ سے مشکل ہوتا ہے کہ شاعر ایک فرد ہوتا ہے۔وہ اپنی شاعری میں اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔وہ معاشرے سے جو کچھ سیکھتا اور سمجھتا ہے اسے بھی فہم کرنے کے بعد شاعری میں پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔یہ بظاہر سادہ سا عمل کافی پیچیدہ ہوتا ہے۔مجموعی طور پر شاعری کے معیارات کو پرکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس دنیا میں صرف ایک شاعر نے شاعری نہیں کی بلکہ بے شمار شاعروں نے نظمیں لکھیں۔ہر شاعر کی نظم یا شعر اس کی ذات سے باہر یا آزاد بھی نہیں ہے اور سب کے سب معاشرے کی قید میں ہو سکتے ہیں۔اس لحاظ سے شاعری ایک عالمی عمل ہے جس کے لیے معیارات مقرر ہوتے بھی رہتے ہیں اور ان پر نظر ثانی بھی ہوتی رہتی ہے۔

زیر تجزیہ مضمون میں اچھے استعارہ سے مراد مناسب اور چیزوں کے سچے اظہار کی صلاحیت ہے۔اس سے جھوٹ کے تاثر کو جھوٹا ثابت کیا جا سکتا ہے۔ظہور کاذب کو اچھا استعارہ

بے نقاب کر دیتا ہے۔ جذبات کے مغالطہ کے لیے استعارہ کا استعمال خوشی یا صدمے کے انتہائی اثر کو متوازن کر دیتی ہے۔ بجائے اس کے کہ خوشی میں مبالغہ ہو یا اس کے حصول پر کوئی شادیٔ مرگ کا شکار ہو، بہتر ہے کہ متوازن اثر سے اس خوشی کا ابلاغ کیا جائے۔ یوں بھی مبالغہ آرائی ہی ہوتی ہے، نہ توازن نہ حقیقت۔ تو پھر اس سے کیا درکار۔ اسی طرح صدمے Shock المیہ تحریروں کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ المیہ تحریروں میں جذبات کے اظہار سے فرد کی شخصیت سے رنج وغم کی دھول مٹی دُھل جاتی ہے۔ اس عمل کو ارسطو Catharsis کہتا ہے۔ میتھیو آرنلڈ کا کہنا ہے کہ اچھا المیہ بھی انسان کو اچھی خوشی عطاء کرتا ہے۔ الیگزینڈر پوپ بتاتا ہے کہ المیہ تو دردناک ہوتا ہے مگر اس سے انسانوں کو خوشی کیسے میسر آسکتی ہے۔ پوپ کا کہنا ہے کہ اچھے المیہ کا تاثر انسان کو اس کی ذات سے باہر نکال لاتا ہے۔ یہ وہی آزادی ہے جسے ارسطو کی زبان میں Catharsis کہا گیا۔ ابلاغ کے لیے استعارہ کا استعمال اور استعارہ میں مغالطہ کی موجودگی ایک تخلیقی اور ادبی حقیقت بلکہ قدر کی طرح ہے۔ ایسا اس لیے کہنا ضروری ہے کہ شاعری میں ایسا ہوتا ہی ہے۔ شاعری اس عنصر سے محروم ہو تو ابلاغ کی قوت اور جمالیاتی قدروں سے محروم ہو سکتی ہے۔

زیرِ تجزیہ مضمون کے ترجمہ میں ان تمام عناصر کو پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت تھی۔ یہ کس حد تک پوری ہوئی یا کم رہی، راقم الحروف اس پر فیصلہ صادر نہیں کر سکتا۔ وہ اس لیے کہ اس مضمون کا ترجمہ نگار وہی ہے۔ ہاں البتہ اردو ادب میں جذبات کے مغالطہ کی مثالوں کی پیش کاری سے ترجمہ کے معیار کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

خاندان اَوَدھ کے چشم و چراغ نواب واجد علی اختر بہت ہی کثیر جہتی شخصیت تھے۔ اس تحریر میں ان کا ذکر شاعری تک محدود ہے اور وہ بھی ایسی شاعری جس میں جذبات کے مغالطہ کے اثرات اور نشانیاں مشاہدہ میں آتی ہیں۔ اختر کی مثنوی ''دریائے تعشق'' کا درج ذیل اقتباس اختر کے جذبات کے مغالطہ کا اظہار کرتا ہے:

سر دھنتی تھی گہ اداس ہو کر
کہتی تھی کبھی ہراس ہو کر
بلبل تو چہک اگر خبر ہے
گل تو ہی مہک بتا کدھر ہے

سنبل زلفوں کو بو سنگھا دے
شمشاد وہ قد تو ہی دیکھا دے
اور بادِ صبا ذرا ترس کھا
وہ تخت ایدھر اُڑا کے لے آ
غنچے تو چٹک کے بول للہ
سوسن تو زبان کھول للہ
کس سمت کدھر گیا مرا گُل
صورت دکھا کے دے گیا جُل
اور خار نہ تونے روکا دامن
تو نے بھی نہ اس کو ٹوکا سوسن
کیا کہیے کہ رنگ باغ کیا تھا
کچھ اور ہی گل کھلا ہوا تھا
ہر نخل بنا تھا نخل ماتم
ہر سرو پر آہ کا تھا عالم
ہر برگِ درخت ملتا تھا ہاتھ
نالاں بلبل بھی اس کے تھی ساتھ

اختر کی مثنوی ''دریائے تعشق'' کا درج بالا اقتباس جذبات کے مغالطہ کی بہت ہی اچھی مثال ہے۔ قطع نظر استعارہ کے معیار کے جذبات کے مغالطہ کا مکمل اظہار ابلاغ ہوتا ہے۔ اگر چہ استعارہ مبالغہ آرائی یا شاید سستے پن کی حد تک کم معانی ہے۔ مگر اس سے جذبات کے مغالطہ کے تصور کی اچھی وضاحت ممکن ہے۔ شاعری جیسے نفیس موضوع جس میں خیال اس کی بنیاد ہو تو اس میں ''للہ'' جیسی لغت کی وساطت سے آہ وزاری اور شور وغوغا مبالغہ آرائی سے کچھ مختلف نہیں ہے۔ اچھے استعارہ کی یہ صفت ہی نہیں ہے تو یہ ادب یا تخلیق کا اچھا مغالطہ بھی منکشف نہیں کر سکتا۔ تاہم رسکن کے تصور کی وضاحت یا اصطلاح کی وضاحت کے لیے یہ شعری اقتباس بہترین مثال ہے۔

خواجہ غلام فرید جنوبی پنجاب پاکستان کے اہم ترین شاعر ہیں۔ وہ ملتانی یا سرائیکی

زبان میں لکھتے تھے۔ان کی شاعری کا مرکز ان کا علاقہ ''روہی'' تھا۔اس موضوع پر انہوں نے بے شمار کافیاں، نظمیں، گیت اور شعر وقطعات کہے۔ان کی شاعری میں جذبات کے مغالطہ کی بہت اچھی مثالیں مشاہدہ کی جاسکتی ہیں۔''روہی'' ایک صحرا ہے اور صحرا کے ویرانوں میں کیا کچھ بس رہا ہوتا ہے، خواجہ صاحب اپنی بیشتر شاعری میں اسی کا اظہار کرتے رہے۔''روہی وٹھڑی'' کے عنوان سے ان کی ایک کافی کا درج ذیل اقتباس اس لحاظ سے بہت متعلق ہے۔

روہی وٹھڑی

روہی وٹھڑی ٹوبھا تاروے　　　آمل تو سینگا یاروے

روھی میں بارش ھوگئی، تالاب پانی سے بھر گئے، میرے ھم عمر دوست! اس سھانے موسم میں مجھے آکے مل

تھئے تھلڑے باغ بہاروے　　　چودھار گل گلزاروے

ھر طرف غنچہ و گل کی بھار ھے، تھر کے ریگ زار بھی چمن زار ھوگئے۔

کتھے چنکیں دے چھنکاروے　　　کتھے مٹیاں دے گھُبکاروے

کھیں پہ مویشیوں کی گھنٹیوں کی جھنکار ھے، کھیں پر لسی بلونے کی ''گھبکار'' ھے۔

ڈینہہ رات مینگھ ملہاروے　　　وچ پکھیاں دے چٹکاروے

رات دن گھنگھور گھٹا چائی ھے، پرندوں کی چھچھاھٹ بھی فردوش گوش ھے۔

کتھے گاج دے دھُدکاروے　　　کتھے کھمن دے لسکاروے

کھیں پہ بادلوں کی گھن گرج ھے، کھیں بجلیوں کی چمک دمک ھے۔

پئے ٹھُہندے ہار سنگھاروے　　　سُرخی تے کجلہ دھاروے

اس سھانے موسم میں سرخی، کاجل اور ھار سنگھار کیسا سج رھا ھے۔

خواجہ غلام فرید کے درج بالا اشعار میں جذبات کے مغالطہ کی بہت اچھی مثال مشاہدہ کی جاسکتی ہے۔فطرت کا حسن اور اس کی مہربانی انسانی تخیل کو جس طرح متاثر کرتی ہے اسی طرح خواجہ صاحب نے اس کا اظہار کیا ہے۔فطرت کے استعارہ میں انسان کی فطرت کے بے شمار تقاضے بھی شامل ہیں۔شاعری میں خیال اور تخیل بنیادی حیثیت رکھتے ہیں مگر زندگی کے حقائق

سے بالکل الگ نہیں ہوتے۔

اردو ادب میں میر انیس اور میر دبیر نے مرثیہ حسینؓ اور شہیدان کربلا لکھے۔میر تقی میر نے بھی شہیدان کربلا کے بہت سے مرثیے تخلیق کیے۔میر انیس کو مرثیہ گوئی میں جو یکتائی حاصل ہے، وہ اردو ادب میں کسی کو حاصل نہیں ہوسکی۔میر انیس کے مرثیہ میں ''جذبات کا مغالطہ'' بہت ہی معنوی کردار ادا کرتا ہے۔اس کی چند ایک مثالیں حسب ذیل ہیں جن میں انسانی کیفیات کو فطرت کے مظاہر کی تمثیل سے شرح کیا گیا ہے۔

جب رن میں زر فشاں ورق آسماں ہوا
پنہاں نظر سے حُسن رُخِ کہکشاں ہوا
ہر سُو فروغ نور سے روشن جہاں ہوا
اسلام کی سپاہ میں شور اذاں ہوا
روپوش ہوگیا مہِ تاباں حجاب سے
ذرے نظر لڑانے لگے آفتاب سے
پردے سے آسماں کے جو طالع ہوئی سحر
مشغول ذکر حق ہوئے صحرا کے جانور
کوسوں سما تھا نور کا بالائے خشک و تر
سجدے میں جھک گئے تھے نہالانِ بارور
جھونکے نسیمِ صبح کے بھی سرد سرد تھے
ذروں میں یہ چمک تھی کہ ہیرے بھی گرد تھے
ڈوبا تھا اپنے رنگ میں ہر گُل جدا جدا
پھولا تھا ہر طرف چمنِ قدرت خدا
سبزہ وہ اس کچھار کا، صحرا کی وہ فضاء
گویا زمَردیں تھا بیابانِ کربلا
تھا ہر طرف شفق کا گماں لالہ زار سے
جانیں لڑی ہوئی تھیں عروس بہار سے

رضواں پکارتا تھا یہ جنت میں بار بار
آؤ مجاہدو کہ سحر سے ہے انتظار سے
دیکھو یہ باغِ خلد یہ میوے سبزہ زار
یہ خلد بہشت یہ کوثر یہ لالہ زار
حُبِ حسینؓ ہے جو تمہاری سرشت میں
دیکھو دیے خدا نے یہ رتبے بہشت میں
حق نے عطا کیے ہیں تمہیں اس طرح کے گھر
جن میں جڑے ہیں لعل کہیں اور کہیں گُہر
میوے وہ خوشگوار وہ پھولے بھلے شجر
چھایا ہوا وہ سایہ طُوبیٰ اِدھر اُدھر
نہریں بھی لہریں لیتی ہیں کوثر کے ذوق میں
آنکھیں حباب دیر سے کھولے ہیں شوق میں
اعدا کے جو ستم ہیں وہ تجھ سے نہاں نہیں
راحت سے ایک دم کوئی تشنہ وہاں نہیں
صحرا میں شورِ قتل ہے گھر میں اماں نہیں
جاؤں کدھر یہ نرغہ اعدا کہاں نہیں
ہے قحطِ آب فاطمہ زہراؓ کے لال پر
ٹکڑے جگر کے ہوتے ہیں بچوں کے حال پر

جان رسکن کے مقالہ ''جذبات کا مغالطہ'' میں درج ذیل نتیجہ اس کی اہمیت اورنوعیت کو ثابت کرتا ہے۔

''یہ تو بڑی گنجائش اور توفیق کی علامت ہے کہ جذبہ دانش کو جزوی طور پر مغلوب کردے اور آدمی اسی چیز پر یقین کرے جس پر کرنا چاہتا ہو۔ مگر یہ ایک بھرپور صورت حال ہوتی ہے اس کے باوجود اس میں جان ہوتی ہے۔ پگھل جانے کے باوجود ہوا میں تحلیل نہیں ہوتا اور نہ بے وزنی کا شکار ہوتا ہے۔''

تعارف

جان رسکن

JOHN RUSKIN

جان رسکن کی تحریروں کے حجم اور تعداد کو دیکھا جائے تو لگتا ہے کہ اس کی عمر ہزاروں برس تھی۔ ایک زندگی میں اتنی تحریریں پڑھی ہی نہیں جاسکتیں جتنی کہ اس نے ایک زندگی میں لکھ ڈالیں۔ یہ سوال ابھی جواب طلب ہے کہ وہ جو تحریریں لکھتا تھا اس کے پس منظر میں مطالعہ کتنا ہوتا تھا اور وہ کتابیں کب پڑھتا تھا۔

اس کی شخصیت کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کے والد جان جیمز رسکن اور اس کی والدہ مارگریٹ کا کس کی شخصیات کو فہم کیا جائے۔ اس کا والد ادب، تنقید اور تخلیقی فنون کا بہت اچھا ادراک رکھتا تھا۔ اس نے اگرچہ کچھ لکھ کر تو نہیں چھوڑا مگر وہ بہت ہی صاحب ذوق اور صاحب علم انسان تھا۔ جان رسکن کی والدہ مارگریٹ مذہبی علم یعنی عیسائیت کی ماہر تھیں۔ اس کا رجحان اگرچہ مذہب تک محدود تھا مگر اس تحدید میں لامحدود علم تھا۔ غالباً جان رسکن کی شخصیت کو یہی خصوصیات وراثت ہوئیں۔

جان رسکن نے بہت اچھے تعلیمی اداروں میں تعلیم حاصل کی۔ اس کی زندگی مسائل زدہ نہ تھی بلکہ وسائل سے بھرپور تھی۔ اس کے باوجود وہ کوئی بگڑا ہوا بچہ نہ تھا، بلکہ علم دوست تھا۔ بے جا نہ ہوگا اگر کہا جائے کہ وہ علم پرست تھا۔ اس کی زندگی میں ماسوائے مطالعہ، تحریر اور تحقیق کے کچھ بھی نہ تھا۔ یہاں تک کہ اس کی اپنی صحت بھی اچھی نہ رہتی تھی۔ اکثر و بیشتر وہ کسی نہ کسی بیماری کا شکار ہی رہتا تھا جس کا سبب کثرت مطالعہ و تحریر تھا۔ وہ ادب، تخلیق، فنون لطیفہ، فن تعمیر، فن مصوری کے علاوہ بے شمار فنون کو سمجھنے اور ان کی تشریح کرنے میں یکتا تھا۔ وہ صرف فنون لطیفہ کی تشریح ہی نہیں

کرتا تھا بلکہ نظریہ سازی Theorization بھی کرتا تھا۔فنون لطیفہ اور نظریہ سازی کے علاوہ سیاست اور تاریخ کے موضوعات بھی اس کی دسترس سے باہر نہ تھے۔

جان رسکن کی ذاتی زندگی مکمل طور پر ناکامی کی زندگی تھی۔وہ تحقیق وتحریر اور تخلیق کے میدان میں یکتا و یگانہ تھا۔مگر ذاتی زندگی میں ایک بیمار آدمی، ناکام عاشق، نامراد شوہر اور بے کار مرد تھا۔اس کی پہلی محبت ایڈلے ڈومیق Adele Domecq تھی۔رسکن نہ صرف دبلا پتلا تھا بلکہ ہر وقت کسی نہ کسی مرض میں مبتلا رہتا تھا۔ایسا لگتا تھا وہ تپ دق کا مریض تھا اور چند روز کا مہمان۔یہ صورت حال دیکھ کر اس کی محبوبہ کسی اور کے ساتھ شادی کر کے رفو چکر ہوئی اور وہ اسے ڈھونڈتا رہا۔اس کے بعد اس کی ملاقات ایفی گرے Effie Gray سے ہوئی۔وہ بڑے ڈیل ڈول کی بہت ہی حسین اور متاثر کن لڑکی تھی۔اس نے جان رسکن سے کہا کہ اگر وہ اس کے لیے کوئی جادوئی کہانی لکھے تو وہ پھر اس کے ساتھ اعتراف محبت کرے گی۔جان رسکن نے اس کے لیے "The King of the Golden River" لکھی۔ایفی گرے نے اپنا وعدہ نبھایا۔بعد میں ان دونوں کی محبت بھری شادی ہوئی جو چھ برس تک چلتی رہی۔مگر ان کی شادی میں عورت اور مرد کا کوئی رشتہ قائم یا مکمل نہ ہو سکا۔ایفی نے عدالت میں اس پر مقدمہ کیا کہ وہ مردانہ صلاحیتوں سے محروم ہے اور اس کی شادی کا تقاضا آج تک مکمل نہیں ہو سکا، اس لیے اس کی شادی کو منسوخ Annul کیا جائے۔عدالت نے اس کے حق میں فیصلہ دے دیا اور ایفی نے رسکن کے دوست Millias کے ساتھ شادی کر لی۔وہ ایک مصور تھا۔ایفی کی تصویریں بناتا تھا۔وہ اپنے ہر روپ میں اس کی تصویروں کے لیے ماڈل کا کردار ادا کرتی تھی۔اس لیے اسے وہ توجہ ملتی تھی جو رسکن سے کبھی نہ مل سکی۔ایفی اس سے بہت مطمئن تھی جبکہ رسکن در بدر ہو گیا۔اس کے بعد رسکن کی ذاتی زندگی کا آخری بڑا واقعہ آئرلینڈ میں ہوا۔وہ ایک نو سالہ لڑکی کا مصوری کا ذاتی استاد تھا۔اس وقت رسکن کی عمر انتالیس برس تھی۔وہ لڑکی کی اٹھارویں سال کی عمر اور بلوغت کا انتظار کرتا رہا۔وہ دونوں اظہار محبت کرتے تھے۔لڑکی کا نام Rose La Touche تھا۔جب رسکن نے اس کے اٹھارویں سال میں اسے شادی کا پیغام دیا تو اس نے کہا کہ وہ مزید تین برس انتظار کرے پھر اس کا جواب دیا جائے گا۔اس وقت روز لاٹوچے اکیس برس کی ہو چکی تھی اور اس نے رسکن کو شادی سے انکار کی شکل میں جواب دیا۔تاہم روز لاٹوچے ستائیس برس کی عمر میں اس دنیا سے گزر گئی اور رسکن

تمام عمر اس کے غم میں مبتلا رہا۔رسکن کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ چھوٹی عمر کی لڑکیوں سے محبت میں مبتلا ہو جاتا تھا۔اس کے متعلق اس کا اپنا لکھا ہے۔

> "I like my girls from ten to sixteen allowing of 17 or 18 as long as they 're not in love with anybody but me. I've got some darlings of 8-12-14 just now, and my Pigwiggina here-12-who fetches my wood and is learning to play my bells. "

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنی ہم عمر یا ہم سر خواتین کے ساتھ تعلق کا اہل نہ تھا۔اپنی بیوی کے ساتھ بھی عورت اور مرد کے رشتے کی تکمیل نہ کر سکا اور احساس کمتری کا شکار ہوتا گیا۔یہاں تک کہ وہ چھوٹی چھوٹی عمر کی لڑکیوں سے عشق میں مبتلا رہتا جو لڑکیاں عشق، محبت، جسمانی رشتہ اور شادی وغیرہ جیسے عوامل کے متعلق کچھ بھی نہیں جانتی تھیں۔وہ ان کی معصومیت سے اپنی معصیت کا فائدہ اٹھاتا تھا۔

وہ محبت، ذاتی اور خانگی زندگی میں ناکام کیوں نہ ہوتا کہ وہ علم کے حصول اور اس کی ترسیل میں کامیاب ترین فرد تھا۔وہ ان ناکامیوں کے باوجود دنیا سے کامیاب و کامران رخصت ہوا۔دنیا کے عظیم ادیب لیوٹالسٹائی Leo Tolstoy نے جان رسکن کے متعلق کہا:۔

> "One of the most remarkable men not only of the England and of our generation, but of all countries and times."

یہ ناقابل تردید خراج تحسین صرف ٹالسٹائی جیسا لافانی فن کار ہی پیش کر سکتا تھا اور رسکن جیسے بے مثال عالم ہی کو زیبا تھا۔اس کی تحریر و تحقیق کی درج ذیل فہرست اس کے عالمانہ ظرف کو ثابت کرتی ہے۔اس کی بہت سی کتابیں ایک سے پانچ اور اس سے بھی زیادہ جلدوں پر مشتمل تھیں۔

-Poems

-The Poetry of Architecture.

-Letters to a College Friend.

-The King of the Golden River.

-Modern Painters.

-The Seven Lamps of Architecture.

-The Stones of Venice.

-Notes on the Construction of Sheepfolds.

-Pre-Raphaelitism.

-Letters to the Times on the Pre-Raphaelite Artists.

-Lectures on Architecture and Painting.

-Academy Notes.

-The Harbours of England.

-The Elements of Drawing.

-A Joy Forever' and Its Price in the Market.

-The Two Paths.

-The Elements of Perspective.

-Undo This Last.

-Munera Pulveris.

-The Cestus of Aglaia.

-Sesame and Lilies.

-The Ethics of the Dust.

-The Crown of Wild Olive.

-Times and Tide.

-The Queen of the Air.

-Lectures on Art.

-Aratra Pentelici

-Lectures on Landscope

-Fors Clavigera.

-The Eagle's Nest.

-Ariadne Florentina.

-Love's Meinie.

-Val d'Arno.

-The Aesthetic and Mathermatic School of Art in Florence.

-Mornings in Florence.

-Deucalion.

-Prospina.

-Biblotheca Pastorum

-Laws of Fesole.

-St. Mark's Rest.

-Fiction, Fair and Foul.

-The Bible of Amiens.

-The Art of England.

-The Storm-Cloud of the Nineteenth Century.

-The Pleasure of England.

-Praeterita.

-Dilecta.

باب ہفتم:

قصیدہ قاآنی

مرزا حبیب قاآنی

ترجمہ

اطلاقی تجزیہ

تعارف

قاآنی

قصیدہ قاآنی

بنفشہ رُستہ از زمین بطرف جوئبار ھا
دیا گُستہ حُورِ عین ز زلف خویش تار ھا
زسنگ اگر ندیدہ ای چسان جہد شرار ھا
ببرگ ھای لالہ بین میان لالہ زار ھا
کہ چون شرار می جہد زسنگ کوہسار ھا

ندا نماز کودکی شگوفہ از چہ پیر شد
نخوردہ شیرِ عارضش چرا برنگ شیرِ شد
گمان برم کہ ہم چومن بدام غم اسیرشد
زپا فگندہ دل برش چہ خوب دستگیر شد
بلی چُنین برند دل ز عاشقان نگار ھا

دریں بہار ہر کسی ہوا یی راغ داردا
بیاد باغ طلعتی خیال باغ داردا
بہ تیرہ شب زجام می بکف چراغ داردا
ہمین دل من است وبس کہ درد و داغ داردا
جگر چو لالہ پُر زخون زعشق گلعذارھا

بہار راچہ می کنم چوُشد زبر بہار من
کنارہ کر دم از جہاں چو اُو شد از کنار من

خوشاو خرّم آن دمی کہ بود یارِ یار من
دو زُلف مشک بار او بچشمِ اشکبارِ من
و چشمہ ای کہ اندرُوشنا کنند مار ھا

غزالِ مشک موی من زمن خطا چہ دیدہ ای
کہ ہمچو آہوان چین ازان خطا رمیدہ ای
بنفشہ بوی من چرا بہ حجرہ آرمیدہ ای
سرؤر قلب بردہ ای بساط کینہ چیدہ ای
بساز نقل آشتی بس است گیرو دارھا

بصلح پیش من بیا ز دشمنی کنارہ کن
دِلت رہ ارنمی دھدز دوست استشارہ کن
ویا چو سبحہ رشتہ ز زلف خویش پارہ کن
بروبہ بند صد گرہ و زاں پس استخارہ کن
کہ سخت عاجز آمدم ز رنج انتظار ھا

نہ دلبری کہ بر رُخش بیاد او نظر کنم
نہ محرمی کہ پیش او حدیث خویش سر کنم
نہ ہمدمی کہ یک دمش زحال خود خبر کنم
نہ بادہ ی محبتی کزو دماغ تر کنم
نہ طبع را فراغتی کہ تن دہم بکارھا

کسی نہ پُر سدم کہ کیستم چہ کارہ ام
نہ مُفیتم، نہ محتسب، نہ رِند بادہ خوارہ ام
نہ خادمِ مساجدم، نہ موذنِ منارہ ام

نہ کہ خدای جو شقان، نہ عامل زوارہ ام
نہ مستشیر دولتم، نہ جزو مستشار ھا

بہشت راچہ می کنم بُتا بہشت من توئی
بہار و باغ من توئی ریاض وکشت من توئی
بکن ہر آنچہ می کنی کہ سرشت من توئی
بدل نہ غا یبی زمن کہ درسرشت من توئی
نہفتہ در عروق من چو پودھا بتارھا

زمن زخندہِ ء بست حقیق زا یمن شود
یمن ز چہرہ خوشت بخرمی چمن شود
چمن ز جلوہ رُخت پُر از گل وسمن شود
سمن چو بنگرو رُخت بجان ودل شمن شود
ازان کہ ننگر چوتو نگاری از نگار ھا

ترجمہ

وہ ندیوں کی طرف زمین میں سے بنفشہ اگ رہا ہے
یا خوبصورت آنکھوں والی نے اپنی زلفوں کے ٹکڑے بکھرا دیے ہیں
اگر تم نے پتھروں سے نکلتی ہوئی چنگاریاں نہیں دیکھی ہیں
تو لالہ زاروں میں لالہ کے پھولوں کو دیکھو
گویا کہ پہاڑوں کے پتھروں سے شعلے اٹھ رہے ہیں
تمہیں کیا پتہ کہ شگوفہ اپنے کلی پن ہی میں بوڑھا کیوں ہو گیا
اس کے رخساروں کا دودھ کسی نے نہیں پیا تو پھر وہ دودھ کی طرح سفید کیوں ہو گئے ہیں
مجھے تو شک پڑتا ہے کہ وہ بھی میری طرح غم کا اسیر ہو چکا ہے
جب وہ منہ کے بل جا گرا تو اس کے محبوب نے اس کا خوب ہاتھ تھاما
ہاں مگر عاشقوں کا دل محبوب ایسے ہی لے جاتے ہیں
بہار کے اس موسم میں ہر کوئی پہاڑ کے دامن کی آرزو کرتا ہے
اس کے چمن سے چہرے کی وجہ سے باغ کا خیال آتا ہے
اندھیری رات میں اس کی ہتھیلی پر شراب کا جام چراغ کی طرح لگتا ہے
صرف میرا ہی ایسا دل ہے کہ جس میں درد و داغ ہے
میرا جگر گلاب جیسے چہرے رکھنے والوں کے عشق میں گل لالہ کے خون سے پُر ہے
میں بہار کا کیا کروں جب بہار مجھ سے دور ہو گئی
جب وہ مجھ سے جدا ہو گیا تو میں نے دنیا ہی سے دوری اختیار کر لی
کیا اچھا وقت تھا کہ جب میرا یار میرا ہی یار تھا
میری آنسوؤں سے بھری آنکھوں میں اس کی دو خوشبو پیدا کرتی زلفیں

ایسے ہی ہیں جیسے چشمے میں سانپ تیرتے پھرتے ہوں
اے میرے خوشبو سے ابال رکھنے والے غزال تو نے میری کیا خطا دیکھی ہے
کہ جیسے چین کے غزال اس خطاء کی وجہ سے تیزی سے دور ہو گئے ہوں
اے میرے بنفشہ سی خوشبو رکھنے والے تم اپنے اوطاق میں کیوں آرام کر رہے ہو
تم نے دل کا سکون چھین کر دشمنی کی بساط بچھا دی ہے
صلح شیریں کا اہتمام کرو اور میری پکڑ دھکڑ ختم کرو
مفاہمت کے لیے میرے پاس آ اور دشمنی سے گریز کر
اگر اس کے لیے تمہارا دل اجازت نہیں دیتا تو اپنے کسی ہم راز سے مشورہ کر لو
یا پھر اپنی زلف کو تسبیح کی طرح الگ کر لو
اس کو سو گانٹھیں دو اور استخارہ کرو
کیونکہ میں انتظار کی سختی سے بہت ہی عاجز آ چکا ہوں
نہ تو کوئی میرا محبوب ہے کہ میں اس کی یاد سے اس کو دیکھوں
نہ کوئی میرا ہم راز ہے کہ جس کو میں اپنا حال دل بتا سکوں
نہ کوئی ہم دم ہے کہ جسے میں حال سے آگاہ کر سکوں
نہ ہی میرے پاس محبت کی شراب ہے کہ جس سے میں اپنا دماغ تازہ کروں
نہ ہی مجھے اتنی فرصت ہے کہ میں کوئی کام سرانجام دے سکوں
کسی نے پوچھا تک نہیں کہ میں کون ہوں اور میرا کام کیا ہے
نہ میں مفتی ہوں، نہ احتساب کرنے والا اور نہ شراب خور مست ہوں
نہ مسجدوں کی خدمت کرنے والا ہوا، نہ میناروں پر اذانیں دینے والا ہوں
نہ میں کسی گاؤں کا بڑا ہوں، نہ کسی جاگیر کا مالک
نہ میں حکومت کے مشورہ طلب کرنے والوں میں سے ہوں اور نہ ہی مشورہ دینے والوں میں سے
میں جنت کو کیا کروں، میرے صنم! تم ہی میری جنت ہو
میری بہار، گلستان، باغ اور کھیتی تو ہی ہے
تم جو کچھ کر رہے ہو وہی کرتے رہو کہ تم ہی میری تقدیر ہو

میرے دل سے دور نہ ہو کہ تو ہی میری فطرت ہے

تم میری ذات میں تانے بانے کی طرح پوشیدہ ہو

تمہاری مسکراہٹ سے کوڑے کرکٹ کا ڈھیر یمن کے عقیق پیدا کرتا ہے

تیرے چہرے کی خوشی سے یمن چمن ہو جاتا ہے

چمن تمہارے چہرے کے جلوے سے خوش ہو کر گلاب اور چنبیلی بن جاتا ہے

چنبیلی جب تیرا چہرہ دیکھتی ہے تو دل و جان سے تیری شیدائی بن جاتی ہے

اس لیے کہ اس نے حسینوں میں تجھ سا کوئی حسیں نہیں دیکھا

اطلاقی تجزیہ

مرزا حبیب قاآنی کا ’’قصیدہ قاآنی‘‘ عالمی ادب عالیہ میں ایک خوبصورت ترین نمونہ ہے۔قصیدہ ایک شعری صنعت ہے۔اُردو فارسی اور عربی میں بیک وقت مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔اس حقیقت کا خاص سبب یہ ہے کہ اردو، فارسی اور عربی زبان بولنے والے علاقوں میں ہمیشہ بادشاہتوں کا رواج رہا ہے۔جمہوریت عہد جدید میں ان میں سے کچھ علاقوں میں پر پُرزے نکال رہی ہے۔مگر ان علاقوں میں جمہوریت ابھی اپنے مکمل نصب العین سے بہت دور ہے۔کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستان، پاکستان یا شاید ایران میں جزوی طور پر کچھ جمہوری اقدار پر عمل کیا جاتا ہو مگر یہ معاشرے مکمل طور پر جمہوری نہیں ہیں۔جدید بھارت میں اگرچہ جمہوری اقدار نسبتاً زیادہ ترقی یافتہ ہیں،اس کے باوجود مذہب پرستی، نسل پرستی، رنگ کا امتیاز اور ذات پات کا نظام جمہوری قدروں کو مکمل طور پر پنپنے سے روکتا ہے۔ان علاقوں میں جس طرح کی جمہوریت نظر آتی ہے وہ عہد جدید میں بھی بادشاہتوں کی اولاد کی طرح لگتی ہے۔

بادشاہت اور قصیدہ کا تعلق بہت ہی دلچسپ ہے۔بادشاہ کی تعریف اور شاعر کی روٹی روزی کے درمیان قصیدے کا بہت ہی طاقت ور رشتہ تھا۔شاعر بادشاہوں کی تعریف میں قصیدے کہتے تھے اور انعام و اکرام سے نوازے جاتے تھے۔بادشاہوں کو مطلق العنانی کے آرام،سکون،خوشحالی سب کچھ کسی خوف ناک یکسانیت کی طرح تھا۔اس کے علاوہ بادشاہوں کے خلاف معاشرے میں ناپسندیدگی، دربار میں ان کے خلاف سازش اور درونِ خانہ دشمنی اور منافقت بادشاہوں کے مقدر کی طرح تھی۔ایسے میں دربار میں قصیدہ گو شاعروں،لطیفہ گو جگت بازوں اور اس قبیل کے بہت سے لوگوں کی سخت ضرورت ہوتی تھی تاکہ دربار میں بادشاہ کی انفرادی خوشی میں خلاء کو پورا کیا جا سکے۔

بادشاہوں کے حق میں جائز اور ناجائز تعریف و توصیف پر مبنی قصیدے ہزاروں سال

سے لکھے جاتے رہے۔خاص طور سے عربوں میں قصیدہ کی تہذیب بہت ہی قدیم ہے۔مگر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ فارسی قصیدہ عربی سے ایران میں منتقل ہوا۔بلکہ ایران بذات خود ایک مکمل تہذیب رہی ہے اس لیے عربوں سے ہمسائیگی کی وجہ سے قصیدے کی صنعت میں اشتراک تو دریافت کیا جا سکتا ہے مگر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ فارسی نے قصیدے کا فن عربوں سے سیکھا۔ہاں یہ درست ہے کہ اردو میں قصیدہ فارسی اور عربی زبان سے روایت اور قدر رہوا۔

قصیدہ قاآنی کا جو حصہ ترجمہ کیا گیا ہے یہ قصیدہ کا پہلا حصہ ’’تشبیب‘‘ ہے۔تشبیب سے مراد ’’شباب‘‘ یعنی جوانی کے ماخوذات Derivations ہیں۔قاآنی اس قطعہ میں بظاہر تو فطرت کی منظر نگاری کرتا ہے مگر اس منظر نگاری میں وہ قطعہ جنت و فردوس تخلیق کرتا ہے۔جنت و فردوس کے اوصاف اور جوانی کے اوصاف بالواسطہ طور پر ایک ہی متن میں پیش کیے گئے ہیں۔گویا منظر نامہ تحریر کا وجودی حصہ ہے اور اس کی معنویت متن کا نفسیاتی پہلو ہے۔

قصیدہ کے اس حصہ کے مجموعی طور پر دس بند ہیں۔فطرت کی منظر نگاری بے مثال ہے۔جمالیاتی لفظیات کی بھرمار ہے۔ترنم ہر مصرعے کا حسن ہے۔بحر بجتی ہوئی یا گنگناتی ہوئی ندی کی طرح ہے۔ردیف و قافیہ موسیقی کے آلات اور ان کی آوازوں کی طرح ہیں۔اس لحاظ سے قاآنی کی یہ تخلیق بے مثال ہے۔مگر اس کا دوسرا پہلو بہت ہی دلچسپ ہے۔پورے قصیدہ میں منظر ہی منظر ہے اور کسی منظر میں کوئی کہانی نہیں۔قصیدہ میں بے مثال لغت اور لفظیات ہیں مگر معنویت موجود ہی نہیں۔دراصل اس قصیدہ میں فلسفہ، سوچ، فکر، تجزیہ، برائی اور بھلائی کے موازنہ، ان کی تردید اور قبولیت وغیرہ کے عناصر موجود ہی نہیں۔یہ قصیدہ بس ایک منظر کی طرح ہے جو کہ زمین کے میدانی علاقے میں بہشت کے کسی ٹکڑے کی طرح ہے، پہاڑ کی گھاٹی میں فردوسِ بریں کی طرح ہے یا صحراء میں نخل زاروں کی طرح ہے۔قاآنی کے لیے بس یہی کچھ کافی تھا اور اسے دنیا و کائنات، انسانیت اور آخرت، حیات و ممات کے مسائل سے واسطہ نہ تھا۔وہ سیدھا سیدھا اپنی بات کو حسین ترین اسلوب میں بیان کرنے میں مہارت رکھتا تھا کہ بادشاہ خوش ہو کر اس کی ضروریات اور تقاضے پورے کرے۔وہ بادشاہ کے پسندیدہ ترین شعراء میں شامل رہے تاکہ اس کا مرتبہ دربار میں سب سے بلند ہو۔

اس قصیدہ کا ترجمہ بھی ایسی ہی اقدار کا حامل ہے جو کہ ذریعہ کے متن کی بنیادی

اقدار ہیں۔فارسی کا کلام، مصرعے، شعر اور بند وغیرہ میں کوئی خاص پیچیدگی موجود نہیں ہے۔سیدھی سیدھی فطرت نگاری کی شاعری ہے۔اسی لحاظ سے کسی خاص سائنسی نقطہ نظر یا اس کے اطلاق کا تقاضا نہیں کرتا۔ترجمہ براہ راست اور سپاٹ ہے۔اس میں کسی قسم کی شعری اقدار اور جمالیاتی نقوش کو اجاگر کرنے کی کوشش نہیں کی گئی اور نہ ہی ان کی ضرورت تھی۔تاہم یہ قصیدہ عالمی ادب عالیہ میں منفرد مقام رکھتا ہے۔اپنی تمام تر کمزوریوں کے باوجود اس کا حسن بے مثال ہے۔

قصیدہ کے متعلق ڈاکٹر خورشید رضوی نے اپنی تحقیق ''عربی ادب قبل از اسلام'' جلد اول میں تحریر کیا ہے:-

> ''قصیدہ'' کے لغوی مفہوم اور عروضی ہیئت پر بات ہو چکی۔اب ہم قصیدہ کی فنی روایات پر نظر ڈالیں گے۔جیسا کہ بیان ہوا،عربی میں ''قصیدہ''، مطلق ''نظم'' کے معنی رکھتا ہے اور ہر طرح کے مضامین شعر کو محیط ہے، حتیٰ کہ مرثیہ بھی قصیدہ ہی کے ذیل میں آتا ہے۔عربی شاعری کے تمام مشہور کلاسیکی شہکار قصاید ہی پر مشتمل ہیں۔اگرچہ قصیدہ کا کوئی موضوع معین نہیں تاہم اس کی کچھ روایات ضرور معین ہیں۔یہ روایات صحرائی، خانہ بدوشانہ طرز حیات سے ماخوذ ہیں۔شعری روایت چونکہ آسانی سے تبدیلی کو قبول نہیں کرتی اس لیے حضری شعرا کے ہاں بھی وہی علامات رائج رہیں بلکہ اسلامی عباسی دور مین بھی، جب عربوں کا تمدن اوجِ کمال کو پہنچ گیا اور آسایشوں کی ریل پیل ہوگئی، شاعری میں وہی بدوی وصحرائی علامتیں چلتی رہیں۔''

وہ اس موضوع پر مزید رقم طراز ہیں:-

> ''مرثیے کو چھوڑ کر، باقی ہر موضوع کے قصاید کا آغاز، عموماً، عشقیہ اشعار سے ہوتا ہے جنہیں اصطلاح میں ''تشبیب'' یا نسیب'' کہا جاتا ہے۔اس میں اکثر یہ منظر دکھایا جاتا ہے سفر کے دوران میں شاعر کا گزر ایک ایسے مقام سے ہو رہا ہے جہاں کسی زمانے میں محبوب کے قبیلے نے خیمے گاڑے تھے اور شاعر نے وصال کے دن دیکھے تھے۔اب یہاں چولھے

کے سیاہ پتھر، خیمے کے گرداگرد کھدی ہوئی نالی اور ایسے ہی بچے کھچے آثار باقی ہیں جنہیں اکثر ہاتھ یا کلائی پر ''وشم''، یعنی گودنے کے نشانات سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ان آثار کو دیکھ کر شاعر کے جذبات میں ہلچل پیدا ہوتی ہے۔وہ عالم وارفتگی میں ان سے ہم کلام ہونا چاہتا ہے اور عمرِ رفتہ کو آواز دینے کے لیے اپنے ساتھیوں کو اس مقام پر ٹھہر کر محبوب اور دیار محبوب کی یاد میں گریہ وزاری کی دعوت دیتا ہے اور بھولی بسری داستان عشق کے بیان سے داغ ہائے سینہ کو تازہ کرتا ہے۔

ابن قتیبہ کے تجزیے کے مطابق قصیدے میں روایت تشبیب سامعین کا التفات حاصل کرنے کے لیے مقدم ٹھہری کیونکہ بیان حسن وعشق سے ہر شخص کو دلچسپی ہوتی ہے۔تشبیب میں لائے جانے والے نسوانی نام کبھی حقیقی ہوتے ہیں۔مثلاً سچ مچ شاعر کی بیوی یا محبوبہ کا نام اور کبھی ''وعد''، ''قطام''، ''ہند'' وغیرہ فرضی وعلامتی، جیسے اردو شاعری میں علامتی محبوب کے لیے ''سلمیٰ'' یا ''لیلیٰ'' کے نام۔ان علامتی نسوانی کرداروں کو ''عرائس الشعر''، ''شعری دلہنیں'' یا ''نساء الغزل'' کہا جاتا ہے۔

تشبیب کے بعد گُریز کے شعر لائے جاتے ہیں جن کے ذریعے شاعر اصل موضوع کی طرف آتا ہے۔تاہم حصہ گریز پر توجہ بعد کے زمانوں میں بڑھی۔قبل از اسلام کے قصاید میں یہ روایت زیادہ قوی نہ تھی بلکہ بالعموم تشبیب کے بعد شاعر اچانک جو موضوع چاہتا لے آتا۔یہ موضوعات متنوع تھے۔اگر کوئی خاص امر پیش نظر ہوتا تو مقصدی انداز میں زور بیان اسی پر صرف کیا جاتا ورنہ اونٹنی یا گھوڑے کی تصویر کشی، مناظر فطرت کی عکاسی، تجربات زیست کا بیان، صحرائی ماحول اور حیوانی زندگی کی صورت کاری، سیر وشکار کی منظر نگاری وغیرہ مضامین، مَن کی موج اور بے ساختہ آمد کے تحت، کسی مقصد یا ترتیب کے بغیر نظم ہوتے چلے جاتے۔شاید یہی سبب ہے کہ ہر چند قصیدے کے اشعار میں ایک معنوی تسلسل پایا جاتا ہے

اور وہ فارسی یا اردو غزل کے شعروں کی طرح لخت لخت نہیں ہوتے تاہم
ان کا باہمی ربط ڈھیلا ڈھالا ہوتا اور ان میں تقدیم و تاخیر یا حذف و اضافہ
ممکن ہوتا جس کے نتیجہ میں ناقدین کو بسا اوقات پریشانی کا سامنا رہتا
ہے کہ رہ ایک ہی قصیدے کے کسی حصے کو حقیقی سمجھیں اور کسی کو الحاقی۔''

قصیدہ کے عام طور پر درج ذیل اجزاء ہوتے ہیں:۔

تشبیب----- گُریز----- مدح----- حُسنِ طلب----- دعا----- اختتام۔

تاہم یہ شاعر کی انفرادی طبع و تقاضا پر مبنی ہے کہ وہ کتنے اجزاء پر مبنی قصیدہ لکھتا ہے۔قبل از اسلام خانہ کعبہ کے دروازہ کے ساتھ لٹکے ہوئے سات قصیدے ''معلقات'' کہلاتے تھے اور ان معلقات میں درج بالا تمام تر اجزاء کی موجودگی لازم نہ تھی۔ان قصیدوں کا سیاق و سباق مختلف تھا۔کسی بھی قصیدے کا سیاق و سباق مختلف ہو سکتا ہے۔محمد کاظم اپنی تحقیق ''عربی ادب کی تاریخ'' میں اس موضوع پر رقم طراز ہیں:۔

''معلقات:۔یہ سات چوٹی کے جاہلی شعراء کے سات طویل قصیدے ہیں جو عکاظ کے میلے کے سالانہ مقابلوں میں بہترین قرار دیا گیا اور وہ ایک مقبول عام روایت کے مطابق سونے کے پانی سے لکھ کر درِ کعبہ پر لٹکائے گئے تھے (معلقہ کے معنی لٹکائی ہوئی چیز کے ہیں)۔کوئی شک نہیں کہ جاہلی شاعری کے بہترین نمونے ان سات قصائد میں ملتے ہیں جن کے شعراء کے نام یہ ہیں امراؤالقیس، طرفہ بن العبد، زہیر ابن ابی سلمٰی، لبید بن ربیعہ، عمرو بن کلثوم، عنترہ بن شداد اور حارث بن حلزہ۔چونکہ یہ قصائد سونے کے پانی سے لکھے جاتے تھے اس لیے ان کو مذھبات بھی کہا گیا۔''

محمد کاظم نے اپنی تحقیق میں ابن زیدون کے قصیدہ کا درج ذیل قطعہ بھی نقل کیا ہے:۔

''--ہمارے قرب کی جگہ دوری نے لے لی اور ملاقات کی خوشی کے بدلے مفارقت ہمارا نصیب ٹھہری۔

-- آپ کے نہ ہونے سے ہمارے دن بھی سیاہ ہو گئے، آپ کے ہوتے

ہوئے ہماری راتیں بھی اجلی ہوتی تھیں۔

--جب ہمارے جُڑے ہونے سے زندگی کھلی اور آزاد ہوتی تھی اور تفریح کے مواقع ہمارے تعلق کے خلوص کی وجہ سے صاف ستھرے تھے۔

--جب ہم وصل کی شاخوں کو اس طرح جھکاتے کہ ان کے پھل قریب آجاتے اور ہم ان میں سے جو چاہتے توڑ لیتے۔

--ہمارے دشمنوں کو برا لگا کہ ہم ایک دوسرے کو محبت کے جام پلائیں، سو انہوں نے بد دعا کی کہ یہ ہمارے حلق میں اٹک جائیں اور زمانے نے اس پر آمین کہی۔

--اندھیرے کے اندر ''دوراز'' ہوتے ہیں جنہیں وہ چھپا دیتا ہے، یہاں تک کہ صبح کی زبان ان کا راز افشا کر دیتی ہے۔

--یہ مت خیال کرنا کہ آپ کی دوری ہمیں بدل دے گی۔حالانکہ بہت دفعہ ایسا ہوا ہے کہ دوری محبت کرنے والوں کو بدل دیتی ہے۔

--بخدا ہماری چاہتوں نے آپ کا بدل کبھی نہیں چاہا اور نہ ہماری آرزوئیں کبھی ختم نہیں ہوئی ہیں۔''

اس نے یہ قصیدہ ایام اسیری میں اپنی محبوبہ ولاّدہ کے نام لکھا تھا۔

یزید کی غزل

فارسی ترجمہ۔۔۔حافظ شیرازی

اَلا یا اَیُّهَا السّاقی اَدِرْ کَأسَاً و ناوِلْها

که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکل ها

- اے شراب پیش کرنے والے محبوب شراب کے پیالے کو گھوماتے رہو اور پیش کرو' کیونکہ ابتداء میں عشق آسان لگتا ہے اور پھر ثابت ہوتا ہے کہ وہ تو بہت ہی مصیبتوں بھرا ہے۔

به بویِ نافه ای کآخر صبا زان طُرّه بگشاید

ز تابِ جَعدِ مشکینش چه خون افتاد در دل ها

- ہرنی کی ناف سے حاصل کی ہوئی خوشبو کو جب صبح کی ہوا کھول کر پیش کرتی ہے، تو اُس کی خوشبوئیں پیش کرنے کی کوشش میں خون کس طرح دِلوں میں گردش کرنے لگتا ہے۔

مرا در منزلِ جانان چه امنِ عیش چون هر دَم

جَرَس فریاد می دارد که بَربندید مَحمِل ها

- دوست کی منزل حاصل کرنے میں میرا ہر وقت کیا اطمینان ہے، قطع نظر اِس سے، قافلے کی گھنٹیاں بجتی ہوئی کہتی ہیں کہ محمل (کجاوہ) کو محفوظ رکھنے کے لئے بند ہی رکھیں۔

به مِی سجّاده رنگین کن گرت پیرِ مُغان گوید

که سالِک بی خبر نَبوَد ز راه و رسمِ منزل ها

- اگر تمہارا مرشد حکم دے تو اپنی نماز کے مصلیٰ شراب کے رنگ میں رنگ دو، کیونکہ راہنماء، مرشد، صاحبِ ارشاد منزلوں کے راز جانتا ہے اور اُن سے کبھی بے خبر نہیں ہوتا۔

شبِ تاریک و بیمِ موج و گردابی چنین هایل

کجا دانند حالِ ما سبکبارانِ ساحل ها

- رات کا اندھیرا، خوف کی لہر اور گرداب، کچھ ایسے حائل ہیں، کہ ساحلوں پہ آرام سکون سے رہنے والے ہمارا حال کیا سمجھ پائیں گے۔

همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید آخر

نهان کِی مانَد آن رازی کزو سازند محفل ها

- میں نے اپنی خواہشوں کی تسکین کے لئے جو کچھ کیا اُس سے مجھے بدنامی ہی نصیب ہوئی، یہ راز وہ لوگ کیسے کھول کر بیان کر سکتے ہیں جو محفلیں ترتیب دیتے ہیں۔ (ترتیب و ترکیب میں رہنے والے بے ترتیبوں کی ترتیب کو کیا سمجھیں گے)

حضوری گر همی خواهی از او غایب مشو حافظ

مَتیٰ ما تَلْقَ مَنْ تَهویٰ دَعِ الدُّنیا و اَهمِلْها

- حافظؔ اگر تم یہ بھی چاہتے ہو کہ ہمیشہ حاضر و موجود رہو تو پھر اِدھر اُدھر غائب ہونا چھوڑ دو، کیونکہ تم دنیا کے ہونے کا دعویٰ اور ثبوت تو اُسی حالت میں پیش کر سکتے ہو جب اُس کو دیکھتے، بیان کرتے ہو۔

قاآنی

تعارف

مرزا حبیب، مرزا محمد علی کے صاحب زادے تھے۔ وہ خود بھی شاعر تھے اور گلشن تخلص کرتے تھے۔ اسی رشتے سے ان کا بیٹا بھی شاعری کے خواص سے مزین تھا۔ مرزا حبیب ۱۸۰۷ء عیسوی میں شیراز میں پیدا ہوا۔ وہ ابتداء میں حبیب تخلص کرتا تھا۔ جب وہ شجاع السلطنت کے دربار سے وابستہ ہوا تو اس کے بیٹے اوکتائی قاآن کے نام پر اپنا تخلص بدل کر ''قاآنی'' کرلیا۔ یہ واقعہ بادشاہ، قصیدہ اور شاعر کے درمیان کی اصل حقیقت ہے۔

ابھی اس کی عمر گیارہ سال ہی تھی کہ اس کے والد کا انتقال ہوگیا۔ والد کی وفات کے بعد اس کا بچپن تنگدستی میں گزرا۔ وہ چودہ سال کی عمر میں شیراز کے تاجروں کے ساتھ مشہد آگیا جہاں اس نے حکمت، صرف ونحو، ریاضی، نجوم اور ہندسہ کی تعلیم حاصل کی۔ اس نے نوعمری میں باضابطہ شعر کہنا شروع کیے اور وہ ''حبیب'' کے تخلص سے مشہور ہوا۔ اس کی شہرت سن کر شہزادہ شجاع السلطنت حسن علی مرزا جو اس وقت کرمان اور خراسان کے گورنر تھے، نے اسے اپنے دربار میں بلا لیا۔ قاآنی نے شہزادہ کی شان میں نہایت اعلیٰ پایہ کے قصیدے لکھے اور ان کے صلہ میں بہت زیادہ انعام وکرام حاصل کیا۔ پروفیسر براؤن کے بقول کچھ عرصہ مرزا کا تخلص ''حبیب'' رہا مگر بعد میں اس نے شہزادے کے صاحب زادے اوکتائی قاآنی کے نام پر اپنا تخلص ''قاآنی'' رکھ لیا۔ یہ تبدیلی بھی عقیدہ ہی کی معنویت رکھتی ہے۔

قاآنی تقریباً دس سال تک شجاع السلطنت کے دربار سے منسلک رہے۔ اس کے بعد آپ نے شجاع السلطنت کی وساطت سے فتح علی شاہ کے دربار میں رسائی حاصل کی۔ فتح علی شاہ نے اس کو ''مجتہد الشعراء'' کے خطاب سے نوازا۔ فتح علی شاہ کی وفات کے بعد وہ قاآنی محمد شاہ کے

دربار سے منسلک ہوا۔ یہاں بھی اس کو بہت قدر ومنزلت نصیب ہوئی اور اس کو ''حسان العجم'' کا خطاب عطا کیا گیا۔ اس نے مشہد میں نہایت پاکیزہ اور صاف ستھری زندگی گزاری مگر جب مشہد چھوڑ کر تہران آیا تو تہران کے حسن و جمال نے اس کے زہد وتقویٰ کا دامن چاک کر دیا۔ اس بارے میں ابراہیم صفائی اپنی کتاب ''نہضت ادبی ایران'' میں تحریر کرتے ہیں:۔

> ''زمام خویش را بہ دل داد وخطِ عشق پرستی وشیدای را پیشہ نمودہ، ھر روز بہ یاری دل بست وھر دم یا دلداری نشست۔ دوران این عشق بازی وشیدائی قریب دہ سال طویل کشید۔''

> ''اس نے اپنی لگام دل کے ہاتھ میں دے دی۔ عشق پرستی اور شیدائی ہونے کے ہنر کو اپنا پیشہ بنالیا۔ وہ ہر روز اک یار سے دل باندھتا اور ہر لمحہ ایک دلدار کے ساتھ بیٹھتا۔ اس عشق بازی اور شیدائی ہونے کا دور تقریباً دس سال جاری رہا۔''

بالآخر اس نے شادی کرنے کا فیصلہ کیا۔ شادی کے لیے پیسوں کی ضرورت تھی۔ اس لیے اس نے رات بھر جاگ کر قصیدہ لکھا اور صبح بادشاہ کی خدمت میں سنایا۔ بادشاہ نے شادی کا خرچ انعام کے طور پر قاآنی کو دیا۔ اس کی ازدواجی زندگی زیادہ خوشگوار نہ گزری۔ اس کی دو بیویاں تھیں جن کے درمیان ہمیشہ چپقلش رہتی۔ اس کی اولاد میں سے صرف ایک بیٹے محمد حسن سامانی کا ذکر ملتا ہے جس نے دارالفنون میں سائنسی علوم کے علاوہ حکمت میں تعلیم حاصل کی۔ اسے بھی شعرو شاعری کا شوق تھا اور وہ مختلف تقریبات پر دربار میں اپنے اشعار پڑھا کرتا تھا۔ قاآنی مختصر علالت کے بعد ۱۲۷۰ ہجری میں وفات پاگئے۔

تصانیف

۱۔ دیوان:۔

دیوان حکیم قاآنی جو محمد جعفر محجوب کی کوشش سے شائع ہوا اس میں قصاید، مسمطات، ترکیب بند، ترجیع
بند، غزلیات، مثنویات، قطعات اور رعبایات شامل ہیں۔ نعتیہ اور منقبت علی کے علاوہ اکثر قصاید سلاطین وامراء، شاہزداگان کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ ممدوحین میں نمایاں محمد شاہ قاجار، ناصر

الدین شاہ قاجار، شجاع السلطنہ ،فریدون مرزا، مہد علیا مارد ناصر الدین شاہ، صدر اعظم مرزا آقاسی، قائم مقام اور امیر کبیر مرزا تقی خان ہیں۔

۲۔ پریشان:۔

قاآنی نے گلستان سعدی کی طرز پر نثر میں بھی ایک کتاب لکھی ہے۔ جو ''پریشان'' کے نام سے مشہور ہے۔ گلستان کی طرح ''پریشان'' کی حکایات بھی پند و موعظت اور آداب وسیرت پر مشتمل ہیں۔ انداز بیان میں بھی ''قاآنی'' نے سعدی کی تقلید کی ہے۔ لیکن اس میں وہ بات نہیں جو گلستان کا خاصہ ہے۔ اس نے یہ کتاب ۱۲۵۲ء ہجری میں مکمل کی اور اسے محمد شاہ غازی سے منسوب کیا۔

۳۔ ترجمہ کتاب ''گیاہ شناسی Botony'':۔

قاآنی نے شہزادوں کے فرانسیسی اتالیق سے فرانسیسی زبان سیکھی اور اس میں اس قدر مہارت حاصل کی کہ گیاہ شناسی پر فرانسیسی کی ایک کتاب کا ترجمہ کیا۔ جو کہ اب ناپید ہے۔

باب ہشتم:

War and Peace

ناول

Leo Tolstoy

ترجمہ

جنگ اور امن

شاہد حمید خان

اطلاقی تجزیہ

''پئیر کی بیوی نے جس روز ماسکو میں قدم رکھا تھا، اس نے اسی دن یہ تہیہ کر لیا تھا کہ وہ کہیں چلا جائے تا کہ وہ اس کی صحبت سے بچا رہے۔ رستوفون کو ماسکو آئے زیادہ دن نہیں گزرے تھے، لیکن نتاشا نے اسے کچھ اس طور پر متاثر کیا تھا کہ اسے اپنے ارادے کو عملی جامہ پہنانے میں تعجیل کرنا پڑی۔ وہ آئی اوسف الیکسی وچ کی بیوہ سے، جس سے اسے اپنے مرحوم شوہر کے کاغذات دینے کا وعدہ کیا تھا، ملنے تور چلا گیا۔

جب پئیر ماسکو پہنچا، اسے ماریا دمتر یونا کا خط ملا۔ ماریا دمتر یونا نے اسے اپنے ہاں آنے اور اس کے ساتھ ایک نہایت اہم معاملے کے، جس کا تعلق آندرے بلکونسکی اور اس کی منگیتر سے تھا، بارے میں گفتگو کرنے کے لیے بلایا تھا۔ پئیر نتاشا سے کنی کتراتا پھر رہا تھا کیونکہ اسے یہ نظر آ رہا تھا کہ اس کے متعلق اس کے جذبات وہ نہیں جو شادی شدہ شخص کے اپنے دوست کی منگیتر کے بارے میں ہونا چاہئیں، بلکہ وہ حدود سے بہت آگے نکل چکے ہیں۔ لیکن مقدر تھا کہ وہ انہیں ایک دوسرے کی جلو میں لانے کے انتظامات کرتا رہتا تھا۔

''کیا واقعہ پیش آ سکتا ہے؟ اور وہ مجھ سے کیا چاہتے ہیں؟'' ماریا دمتر یونا کے جانے سے پیشتر پئیر نے لباس تبدیل کرتے ہوئے غور کیا۔ ''کاش پرنس اندر سے جلد آ جائے اور اس سے شادی کر لے!'' اس نے اس کے گھر کی طرف جاتے ہوئے سوچا۔

تورسکوئے خیابان پر اسے کوئی جانی پہچانی آواز سنائی دی۔

''پئیر کب آئے گا؟'' کسی نے چلا کر پوچھا۔

پئیر نے گردن اوپر اٹھائی۔ اس کے قریب سے ایک برف گاڑی، جس میں دو تیز رفتار خاکستری گھوڑے جس کے سموں میں برف ٹھوکر کھا کر اڑتی اور گاڑی کے کیچڑ روک تختوں سے ٹکراتی جا رہی تھی، ہنستے ہوئے تھے، زناٹے سے گزر گئی۔ گاڑی میں اناطول اور اس کا مستقل

رفیق ما کارن سوار تھے۔اناطول بانکے فوجی افسر کے مستند انداز سے تن کر سیدھا بیٹھا ہوا تھا، اس کے چہرے کا نچلا حصہ سنجابی کالر کی اوٹ میں تھا اور اس کی گردن قدرے جھکی ہوئی تھی۔اس کی شکل وصورت سے تازگی اور سرخی جھلک رہی تھی۔اس کا سفید ہیٹ، جس میں کلفی سجی ہوئی تھی، بانکے انداز میں ترچھا تھا اور اس کے نیچے اس کے گھونگریالے اور پامید سے چپڑے بال، جن پر کہیں کہیں باریک برف نظر آ رہی تھی، دکھائی دے رہے تھے۔

''یہ شخص آٹھوں گانٹھ کمیت ہے۔'' پئیر نے اپنے آپ سے کہا۔''اس کا دھیان ہمیشہ وقتی تفریح پر مرکوز رہتا ہے، آگے پیچھے کچھ نہیں سوچتا، اسے کسی چیز کی فکر نہیں، تردد نہیں، پریشانی اسے کبھی چھو کر نہیں گزری، چنانچہ اسے آپ ہمیشہ من موجی، مسرور اور مطمئن پائیں گے۔مجھ سے جو چاہو لے لو، بس مجھے اس جیسا بنا دو!'' اس نے رشک سے سوچا۔

ماریا دمتریونا کے پیش دالان میں، جس وردی پوش ملازم نے اسے اپنا سموری کوٹ اتارنے میں مدد دی، اسے بتایا: ''مالکہ کہتی ہیں کہ آپ بیڈروم میں تشریف لائیں۔''

جب پئیر نے ہال روم کا دروازہ کھولا، اس کی نظر نتاشا پر پڑی۔وہ کھڑکی کے قریب بیٹھی تھی اور زرد رُو، کمزور اور جلی بھنی دکھائی دے رہی تھی۔اس نے نگاہ اٹھا کر اسے دیکھا، تیوری چڑھائی اور سرد مہرانہ آن بان کے ساتھ کمرے سے نکل گئی۔

''کیا ہوا؟'' پئیر نے ماریا دمتریونا کے کمرے میں داخل ہو کر پوچھا۔

''کیسی کیسی زبردست حرکتیں ہو رہی ہیں، واہ واہ، سبحان اللہ، سبحان اللہ!'' ماریا دمتریونا نے جواب دیا۔''میں نے اس دھرتی پر اٹھاون سال بتائے ہیں۔۔۔۔لیکن اس سے بڑھ کر شرم ناک حرکت دیکھی نہ سنی!''

اور جب اس کے اصرار پر پئیر اپنی عزت کی قسم کھا کر یہ وعدہ کر چکا کہ جو کچھ وہ اسے بتائے گی، وہ اس کے ایک لفظ کی بھی بھنک کسی کے کانوں مین نہیں پڑنے دے گا، ماریو دمتریونا نے اسے مطلع کیا کہ نتاشا نے اپنے والدین کو بتائے بغیر پرنس آندرے سے اپنی منگنی توڑ دی ہے اور یہ کہ اس کی اس حرکت کا موجب اناطول ہے، جس کی صحبت میں پئیر کی بیوی نے نتاشا کو دھکیلا تھا اور جس کے ساتھ اس نے اپنے باپ کی عدم موجودگی میں فرار ہونے کی کوشش کی تھی۔وہ آپس میں خفیہ شادی کرنا چاہتے تھے۔

ماریا دمتریونا جو کچھ اسے بتا رہی تھی، پئیر کندھے ذرا آگے جھکائے اور منہ کھولے سنتا رہا۔اس کے لیے اپنے کانوں پر اعتبار کرنا محال ہو رہا تھا۔اسے یہ بات ناقابل تفہیم اور ناقابل تصور معلوم ہو رہی تھی کہ پرنس آندرے کی منگیتر نتاشا رستووا۔۔۔۔۔جو سب کی آنکھوں کا تارا تھی اور جو اب تک بے حد پرکشش نظر آتی رہی تھی۔۔۔اس احمق اناطول کی، جس کے متعلق پئیر کو معلوم تھا کہ وہ پہلے ہی شادی شدہ ہے، خاطر بلکونسکی کو چھوڑ دے گی بلکہ وہ اس کے ساتھ اتنی شدید محبت کرنے لگے گی کہ اس کے ساتھ فرار ہونے کے لیے بھی تیار ہو جائے گی۔

وہ نتاشا کو اس وقت سے جانتا تھا جب وہ ابھی بچی تھی۔ایک طرف اس نے اس کے دل و دماغ پر کچھ اس قسم کا سحر انگیز تاثر قائم کیا تھا کہ اللہ اللہ۔دوسری طرف اس کی رذالت، حماقت اور بربریت کا یہ نیا نقشہ سامنے آیا تھا۔دونوں باتوں میں اتنا تضاد تھا کہ اسے ان میں توافق پیدا کرنا ناممکن نظر آ رہا تھا۔اس کے ذہن میں اپنی بیوی کا خیال آیا۔''یہ سب ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے ہیں۔'' اس نے اپنے آپ سے کہا اور سوچنے لگا کہ وہ واحد شخص نہیں ہیں جسے بدنصیبی نے ایک بدکار عورت کے پلو سے باندھ دیا ہے۔لیکن اس پر بھی اسے پرنس آندرے کی زخمی انا پر اتنا ترس آیا کہ اس کا رونے کو جی چاہا۔اپنے دوست کی حالت زار پر اسے اس کے ساتھ جتنی زیادہ ہمدردی ہو رہی تھی، نتاشاہ کے، جو ابھی ابھی ہال روم میں اتنی سرد مہرانہ آن بان چہرے پر سجائے اس کے قریب سے گزری تھی، خلاف اس کے دل میں اتنی ہی زیادہ نفرت بلکہ حقارت پیدا ہو رہی تھی۔اسے معلوم نہیں تھا کہ نتاشا کی روح یاس، خجالت اور خفت کے طوفان میں گھر چکی ہے اور اگر اس کے چہرے پر پرسکون وجاہت اور بے مہری کے آثار ہویدا ہو گئے تھے، تو یہ اس کا قصور نہیں تھا۔''

"FROM the day of his wife's arrival in Moscow, Pierre had been intending to go way somewhere else, simply not to be with her. Soon after the Rostovs' arrival in Moscow, the impression made upon him by Natasha had impelled him to hasten in carrying out his intention. He went to Tver to see the widow of Osip Alexyevitch, who had long before promised to give him papers of the deceased's.

When Pierrre came back to Moscow, he was handed a letter from Marya Dmitryevna, who summoned him to her on a matter of great importance, concerning Andrey Bolkonsky and his betrothed. Pierre feeling stronger than a married man should have for a girl betrothed to his friend. And some fate was continually throwing him into her company.

'What has happened? And what do they want with me?' he thought as he dressed to go to Mary Dmitryvena's. "if only Prince Andrey would make haste home and marry her,' thought Pierrre on the way to the house.

In the Tverskoy Boulevard some one shouted his name.

'Pierre! Been back long?' a familiar voice called to him. Pierre raised his head. Anatole, with his everlasting

companion Makarin, dashed by in a sledge with a pair of grey trotting-horses, who were kicking up the snow on the forepart of the sledge. Anatole was sitting in the classic pose of military dandies, the lower part of his face muffled in his beaver collar and his head bent a little forward. His face was fresh and rose; his hat, with it white plume, was stuck on one side, showing his curled, pomaded hair, sprinkled with fine snow.

'Indeed, he is the real philosopher!' thought Pierre. 'He sees nothing beyond the present moment of pleasure; nothing worries him, and so he is always cheer ful, satisfied, and serene. What would I not give to be just like him!' Pierre must with envy.

In Marya Dmitryevna entrance-hall the footman, as he took of Pierre's fur coat, told him that his mistress begged him to come to her in her bedroom.

As he opened the door into the reception-room, Pierre caught sight of Natasha, sitting at the window with a thin, pale and ill-tempered face. She looked round at him, frowned, and with an expression of frigid dignity walked out of the room.

'What has happened?' asked Pierre, going in to Marya Dmitryvena. 'Fine doings,' answered Marya Dmitryevna.' Fifty-eight years I have lived in the world-never I seen anything so disgraceful.' And exacting from Pierre his word of honour not to say a word about all he was to hear, Marya

Dmitryvena informed him that Natasha had broken off her engament without the knowledge of her parents; that the cause of her doing so was Anatole Kuragin, with whom Pierre's wife had thrown her, and with whom Natasha had attempted to elope in her father's absence in order to be secretly married to him.

Pierre, with hunched shoulders and open mouth, listened to what Prince Andrey's fiancée, so passionately loved by him, Natasha Rostove, hitherto so charming, should give up Bolkonsky for that fool Anatole, who was married already (Pierre knew the secret of his marriage), and be so much in love with him as to consent to elope with---that Pierre could not conceive and could not comprehend. He could not reconcile the sweet impression he had in his soul of Natasha, whom he had known from childhood, with his new conception of her baseness, folly, and cruelty. He thought of his wife. ' They are all alike,' he said to himself, reflecting he was not the only man whose unhappy fate it was to be bound to a low woman. But still he felt ready to weep with sorrow for Prince Andrey, with sorrow for his pride. And the more he felt for his friend, the greater was the contempt and even aversion with which he thought of Natasha, who had just passed him with such an expression of rigid dignity. He could not know that Natasha's heart was filled with despair, shame, and humiliation, and it was not her fault that her face accidentally

expressed dignity and severity.

اطلاقی تجزیہ

ٹالسٹائی کا ناول ''جنگ اور امن'' بسیط ناول ہے۔اس ناول کا پھیلاؤ پندرہ حصوں پر ہےاور ہر حصہ بیس پچیس ابواب پر مشتمل ہے۔ناول کا اختتام دو حصوں پر مشتمل ہے جس میں گیارہ ابواب شامل ہیں۔یہ کتاب برطانیہ سے چھپنے والا Pan Books کا ۱۹۸۴ء کا ایڈیشن ہے اور مجموعی طور پر ۱۳۱۲ صفحات پر مشتمل ہے۔زیر ترجمہ ذریعہ کے متن ناول کے حصہ آٹھ اور اس کے باب انیس سے منتخب کیا گیا ہے۔۔یہ ناول محض ضخیم ہی نہیں بلکہ اس سے زیادہ عظیم بھی ہے۔بنیادی طور پر اسے روسی زبان میں تحریر کیا گیا تھا جسے Contance Garnett نے انگلش میں ترجمہ کیا۔اردو زبان میں شاہد حمید خان نے ناول ''جنگ اور امن'' کے عنوان سے ترجمہ کیا۔جس طرح یہ ناول منفرد عالمی ادب میں تخلیقی حیثیت رکھتا ہے اسی طرح شاہد حمید خان کا ترجمہ بھی لاثانی اور لافانی خصائص رکھتا ہے۔

ترجمہ نگار کو اس بات کا علم تھا کہ یہ ناول روسی زبان میں تحریر کیا گیا اور پھر اسے ثانوی زبان ،انگریزی میں ترجمہ کیا گیا۔روسی تہذیب و معاشرت اور ثقافت انگریزی تہذیب و ثقافت اور معاشرت سے مختلف ہے۔پاکستان کی تہذیب و معاشرت اور ثقافت ان دونوں سے مختلف ہے۔تین مختلف تہذیبوں،معاشروں اور ثقافتوں میں سے ترجمہ نگاری کی مہارت کے ذریعہ درست معنویت اخذ کرنا اور ابلاغ کرنا یقیناً دشوار ترین عمل تصور کیا جا سکتا ہے۔ترجمہ نگار نے یہی کچھ کیا ہے۔یہ ترجمہ نگار کی ریاضت کا نتیجہ ہے کہ اس نے دو زبانوں سے گزر کر آنے والے ترجمہ کو اردو میں کامیابی سے کشید کیا ہے۔یقیناً یہ ترجمہ معرکۃ لآراء کام ہے۔

فن ترجمہ نگاری کے دستیاب اصولوں اور نظریات کے حوالے سے اس ترجمہ کو ''قاری اور مصنف کے درمیان مترجم'' کے سیاق وسباق میں پرکھا جا سکتا ہے۔ان تصورات کے مطابق ترجمہ نگار ذریعہ کے متن کی دشواریوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے اپنا خاص کردار ادا کرتا ہے۔وہ

مصنف کے خیالات کو درست انداز میں قاری تک پہنچانے کی ہر طرح کی کوشش کرتا ہے۔زیر تجزیہ ترجمہ میں بھی ایسا ہی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔اگرچہ ذریعہ کا متن ناول کا اقتباس ہے تاہم یہ اردو تہذیب وثقافت سے بہت ہی مختلف ہے۔انسانوں کے رویے تہذیب وثقافت کے سیاق و سباق میں بہت ہی مختلف ہوتے ہیں۔ان کی نفسیاتی تشریحات بھی ایک دوسرے سے متضاد ہو سکتی ہیں۔فریڈرک شِلئیر میچر Fredrich Schleiermacher ایک جرمن ماہر لسانیات تھا۔اس نے اس طرح پیچیدہ صورت حال سے نمٹنے کے لیے بہت عمیق تحقیق کی۔وہ اپنے نظریہ میں لکھتا ہے:۔

> "Either the translator leaves the writer in peace as much as possible and moves the reader toward him, or he leaves the reader in peace as much as possible and the writer toward him."

> ''مصنف جس حال میں ہوتا ہے ترجمہ نگار اس کو ممکنہ حد تک اسی پُرامن حالت میں رہنے دیتا ہے اور قاری کو اس کی طرف متحرک رکھتا ہے۔یا پھر قاری جس حالت میں ہوتا ہے اس کو اسی پُرامن حالت میں رہنے دیتا ہے اور مصنف کو زیادہ سے زیادہ ممکنہ حد تک قاری کی طرف متحرک کر دیتا ہے۔''

زیر تجزیہ ترجمہ میں ترجمہ نگار نے ذریعہ کے متن میں سے چند ایک لفظوں یا جملوں کے علاوہ مکمل متن کا ترجمہ کیا ہے۔اس نے ترجمہ کے متن میں چند ایک لفظوں اور چند ایک جملوں کا اضافہ بھی کیا ہے۔یہ ضروری بھی تھا اور پیچیدہ متن کے تراجم میں اس طرح کی رعایت بھی لی جا سکتی ہے۔درج بالا نظریہ میں اسی رعایت کی گنجائش کی وضاحت کی گئی ہے۔تاہم مجموعی طور پر ذریعہ کے متن کی مکمل معنویت ترجمہ کے متن میں ابلاغ ہوتی ہے۔

ترجمہ نگار کی اردو زبان پر دسترس یا مہارت اسے اپنا مقصد حاصل کرنے میں کامیاب ثابت کرتی ہے۔شاہد حمید خان نے تو انگریزی زبان اور روسی تہذیب وثقافت اور معاشرت کا ترجمہ تو کیا ہی ہے، اردو زبان پر اپنی گرفت اور گہرائی کا ثبوت بھی فراہم کیا ہے۔ان کے ترجمہ میں

درج ذیل لغت، محاورے، ضرب المثال مشاہدہ کی جا سکتی ہیں:۔

۔برف گاڑی۔
۔گاڑی کے کیچڑ روک تختے۔
۔یہ شخص آٹھوں گانٹھ کمیت ہے۔
۔ہمیشہ من موجی رہا۔
۔واہ واہ، سبحان اللہ!۔
۔اس قسم کا سحر انگیز تاثر قائم کیا تھا کہ اللہ اللہ۔
۔یہ سب ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے ہیں۔
۔عورت کے پلو سے باندھ دیا ہے۔

درج بالا قسم کے اظہارات قاری کے ذریعہ کے متن Source Text اور ترجمہ کے متن Target Text سے مانوس ہونے بلکہ بے تکلف ہونے کی گنجائش پیدا کرتے ہیں۔

تعارف

لیوٹالسٹائی

Leo Tolstoy

لیوٹالسٹائی روسی ادیب تھے۔ وہ روسی زبان میں لکھتے تھے۔ ان کی تحریریں عالمی ادب عالیہ میں ارفع ترین مقام رکھتی ہیں۔ وہ نہ صرف بسیار نویس تھے اور بہت سی کتابیں لکھنے کا اعزاز رکھتے تھے بلکہ وہ ادیب کے علاوہ فلسفیوں کی طرح سوچنے اور واقعات کا تجزیہ کرنے کی بے پناہ صلاحیت بھی رکھتے تھے۔

وہ نو ستمبر اٹھارہ سو اٹھائیس کے دن یاس نایا پولیانا کی ریاست میں پیدا ہوئے۔ یہ علاقہ ماسکو سے کافی دور تھا۔ دنیا کے اس عظیم ادیب نے ابتدائی تعلیم اپنے علاقے ہی سے حاصل کی اور اٹھارہ سو چوالیس ۱۸۴۴ء میں قانون اور مشرقی زبانوں کے مطالعہ کے لیے کازان یونیورسٹی میں داخلہ لیا۔ وہ یونیورسٹی میں اپنے مضامین میں اچھی کارکردگی نہ دکھا سکے بلکہ نتائج کے لحاظ سے نالائق طالب علم ثابت ہوئے۔ تعلیمی عرصہ کے درمیان ہی میں یونیورسٹی چھوڑ کر اپنے گاؤں یاس نایا پولیانا چلے گئے۔ اس دوران میں انہیں شراب اور جوئے کی شدید عادت پڑ چکی تھی۔ وہ نہ صرف جوئے میں اپنا پیسہ ہار بیٹھتے تھے بلکہ شراب میں ہوش وحواس بھی کھو دیتے۔ آخر کار ان دونوں عادتوں کے ہاتھوں بے حد مقروض ہوئے اور قرض خواہوں سے دور بھاگنے کے لیے فوج میں ملازمت کی۔ انہوں نے کاکیشیائی رجمنٹ میں سیکنڈ لیفٹنٹ کا عہدہ حاصل کیا۔ کرائیمیا کی جنگ میں آرٹلری رجمنٹ کی طرف سے لڑتے رہے۔ یہ تجربہ ان کی روحانیت کے انقلاب کی بنیاد ثابت ہوا۔ وہ شرابی، جواری اور کرائے کے قاتل فوجی سے دنیا کے عظیم امن پرست، اخلاقیات کے

پرچارک، انسان پرست اور صوفی ثابت ہوئے۔ ان کی ساری تحریریں انہی آدرشوں کے اردگرد گھومتی ہیں اور انہی میں سے جنم لیتی ہیں۔

اس تجربہ سے ان کی شخصیت پر اس قدر گہرا اثر پڑا کہ انہوں نے فوج چھوڑ دی۔ قتل و غارت کے خلاف اور انسانیت پرستی کے حق میں اس قدر مغلوب ہوئے کہ اپنے گاؤں کے علاقہ میں تیرہ عدد سکول کھولے۔ یہ غریب عوام اور کسانوں کے بچوں کے لیے تھے۔ اگرچہ یہ سکول زیادہ کامیاب نہ ہو سکے مگر حکومت وقت ان کی دشمن ہوگئی۔ اس عہد کے روس کے بادشاہ کو زار Tsar کہا جاتا تھا۔ بادشاہ کی فوج ان کے پیچھے پڑ گئی اور عوام اور غریب کسانوں کے بچوں کے لیے سکول کھولنے کے جرم میں ٹالسٹائی کو جی بھر کر اذیتیں دی گئیں۔ ٹالسٹائی نے بے شمار غلام کسانوں کو بھی آزادی دلائی۔ پاکستان میں بھٹہ مزدور اسی قسم کے غلام ہوتے ہیں۔ وہ پکی اینٹوں کے بھٹوں پر کچی اینٹیں بناتے ہیں۔ آمدنی نہ ہونے کی وجہ سے مالک سے قرض لے کر صبح شام کا نان ونفقہ کا اہتمام کرتے ہیں اور اس طرح مالک کے زیادہ سے زیادہ مقروض ہوتے رہتے ہیں۔ مزدوروں کی ضروریات اور قرض مانگنے کا تقاضا تسلسل سے جاری رہتا ہے اور بڑھتا رہتا ہے۔ یہ عمل پنجاب میں بھی کثرت سے دیکھا جا سکتا ہے مگر خاص طور پر صوبہ سندھ میں بھٹہ پر مزدور غلاموں کے علاوہ کھیت غلام بھی پائے جاتے ہیں اور اسی طرح ریوڑ چرانے والے غلام بھی۔ ٹالسٹائی نے ایسے ہی بے شمار غلاموں کو اٹھارہ سو اکسٹھ میں آزاد کروایا۔ یہ وہی عہد تھا جب اشترا کی انقلاب کی لہر بہت تیزی سے اٹھ رہی تھی۔ لینن اور ٹراٹسکی اس تحریک کے سرخیل تھے۔ یہ تحریک بہت کامیاب رہی۔ زار کے خلاف کسانوں کا انقلاب دنیا کا منفرد ترین واقعہ تھا۔ غالباً اس تحریک کا اثر بھی ٹالسٹائی کے حق میں تھا جس کی وجہ سے وہ غلام مزدور آزاد کرا سکا یا اپنے گاؤں میں سکول بنانے کی ناکام کوشش کی۔ اس کے گاؤں میں صرف ایک سکول کچھ عرصہ کامیابی سے چل سکا۔

ان کی ذاتی زندگی بھی اتار چڑھاؤ کا شکار رہی۔ اتار چڑھاؤ بھی ایسا کہ گزر بسر ہو جائے تو اچھا، نہیں تو سب کچھ برباد۔ ان کی شادی ۲۳ ستمبر ۱۸۶۲ء کو صوفیہ اینڈ رو ینا بہرز کے ساتھ ہوئی۔ وہ ان سے عمر میں سولہ برس کم تھی۔ سہاگ رات ہی کی ملاقات میں ٹالسٹائی نے اپنے تمام معاشقے صوفیہ کے سامنے کھول دیے۔ یہ بھی بتا دیا کہ گاؤں میں ایک خاتون کے ہاں اس کا

بیٹا بھی پیدا ہوا۔ممکن ہے وہ اس رات بھی شراب کے نشے میں دُھت تھا اور اس کے شعور نے اسے یہ اجازت ہی نہ دی کہ حجلہ عروسی میں شب عروس میں ایسی باتیں نہیں کرنا چاہیئں بلکہ کبھی بھی نہیں کرنا چاہیئں۔صوفیہ باوجود تمام تر اذیت کے اس ساری صورت حال کو عمر بھر کے لیے جذب کر گئی اور ٹالسٹائی کے تیرہ بچوں کو جنم دیا۔ان میں سے پانچ موت کا شکار ہو گئے اور آٹھ زندہ بچ سکے۔یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان کے ہاں سترہ بچے ہوئے جن میں سے نو چل بسے اور آٹھ زندہ بچ گئے۔صوفیہ ٹالسٹائی کی عادات کو برسوں جھیلتی رہی۔وہ ان کی سیکرٹری کی طرح لکھنے لکھانے کے عمل میں مدد کرتی تھی۔وہ اس کے مالی معاملات کو سلجھانے کا اہتمام بھی کرتی تھی۔مگر یہ سب کچھ اس کے لیے کافی نہ تھا۔اتنے سارے بچوں کو جنم دینے کے بعد ایسے شوہر کو برداشت کرنا جو غصہ میں جسمانی تشدد پر بھی اتر آتا تھا۔شراب میں دھت ہو کر لکھتا رہتا تھا اور اسے ارد گرد کی تو کیا اپنے گھر کی بھی خبر نہ رہتی۔معاشرے کی تو کیا اپنے بچوں کا بھی پتہ نہ رہتا۔وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ صوفیہ ان کے لکھنے کے عمل،شراب نوشی اور اس کے شاگردوں سے سخت حسد کرنے لگی۔آخر ایک زندگی میں وہ کتنی زندگیاں قربان کر سکتی تھی۔اسی کے نتیجہ میں ٹالسٹائی بھی اس کا شکار ہوئے۔چونکہ وہ آخر عمر تک صوفی،امن پرست،انسان پرست اور اخلاق پرست ہو چکے تھے لہٰذا وہ صوفیہ کے ساتھ لڑنے جھگڑنے کی بجائے آدھی رات کے اندھیرے میں گھر سے نکل گئے۔برف باری کے موسم میں وہ ایسٹا پوفو کے ریلوے سٹیشن پر پہنچے۔وہ سخت نمونیہ کا شکار ہو چکے تھے۔سٹیشن ماسٹر نے اپنا ڈاکٹر بلایا جس نے اس کو مورفین اور کینفر کے ٹیکے لگائے مگر وہ جاں بر نہ ہو سکے۔

عظیم ادیب کا عظیم ترین اعزاز یہ تھا کہ اس کے جنازہ میں بے شمار لوگوں نے شرکت کی جو اسے جانتے بھی نہیں تھے۔ایک ہی خبر تھی جو لوگوں کے کانوں سے گزرتی ہوئی دل میں جا بیٹھتی تھی کہ کوئی بڑا بزرگ فوت ہو گیا اور یہ جنازہ اس کا ہے۔اس طرح کا اعزاز شاید ہی کسی کو نصیب ہوا ہو۔بعد میں انہیں دنیا کے نوبل امن پرائز سے بھی نوازا گیا۔

ان کی تحریروں میں سے درج ذیل اہم ترین سمجھی جاتی ہیں:-

-War and Peace.

-The Resurrection.

-Anna Karenina.

-Boyhood.

-Childhood.

-Master and Man.

-Hadji Murad.

-The Death Ivan Ilych.

-The Cossacks.

-Youth.

-The Kreutzer Sonata.

-Family Happiness.

-The Forged Coupon.

-After the Dance.

-Alyosha the Pot.

-My Dream.

-There are No Guilty People.

-The Young Tsar.

-Twenty-Three Tales.

-Albert.

-The Candle.

-The Devil.

-Father Sergius.

-A lost Opportunity.

-Lucerne.

-Polikushka: The Lot of a Wicked Court Servant.

-Strider: the Story of a Horse.

-Three Deaths.

-Two Hussars.

-The Power of Darkness.

-What to Do?

-The Kingdom of God is Within you.

-The Gospel In Brief.

-What I Believe.

The Slavery of Our Times.

-Leo Tolstoy: His Life and Work.

-A Confession.

-First Recollections.

-A History of Yesterday.

-Reminiscences of Lev Nikolayevich Tolstoy.

-The Tragedy of Tolstoy.

-A Visit to Count Tolstoi.

-Count Tolstoi and the Public Censor.

-William Dean Howells on Tolstoy.

-Aleksandra Tolstaya on "The Kreutzer Sonata".

-Tolstori's "Kreutzer Sonata.

باب نہم:

ارنسٹ ہیمنگ وے: Ernest Hemingway

ناول

A Farewell to Arms

ترجمہ

اشفاق احمد خان

وداعِ جنگ

اطلاقی تجزیہ

تعارف

فن ترجمہ نگاری: اطلاقی جہات

وداعِ جنگ

''ہمارا کمرہ مستطیل شکل کا تھا۔اس کے دائیں ہاتھ پر کھڑکیاں تھیں اور آخری سرے پر وہ دروازہ تھا۔جس میں سے گذر کر ہمیں ڈریسنگ روم میں لے جایا کرتے تھے۔کمرے میں چارپائیوں کی دو قطاریں بچھی ہوئی تھیں۔میری قطار کا رخ کھڑکیوں کی جانب تھا اور چارپائیوں کی دوسری لائن دیوار کی طرف منہ کئے تھی۔بستر پر لیٹے ہوئے ڈریسنگ روم کو جانے والا دروازہ بائیں ہاتھ کو نظر آتا تھا۔دائیں طرف کمرے کے آخری کونے میں ایک اور دروازہ بھی موجود تھا۔لیکن کا اس کا استعمال بہت کم ہوا۔اگر کسی بدقسمت کی موت قریب ہوتی۔تو اس کی چارپائی کے گرد سکرین لگا دی جاتی۔تاکہ باقی مریض اس کی جانکنی کی حالت نہ دیکھ سکیں۔لیکن سکرین کے نیچے سے ڈاکٹروں اور مرد نرسوں کی پٹیاں اور جوتے نظر آتے رہتے اور کبھی کبھار زیرلب سرگوشیاں یہاں سے پھیل کر ہمیں خاموش کر جاتیں۔پھر سر جھکائے پادری سکرین سے باہر نکلتا،سرگوشیاں ڈوب جاتیں۔اس کے جانے کے بعد خدمتگار پھر اندر چلے جاتے ہلکی سی کھسر پھسر ابھرتی اور پھر وہ مردہ مریض کو باہر لے کر نکلتے۔سٹریچر کمبل سے ڈھکا ہوا ہماری چارپائیوں کی دونوں قطاروں کے بیچ سے گذرتا اور پھر خدا جانے وہ سکرین کون اٹھا لے جاتا۔جس کے پیچھے ایک انسان نے دنیا کو الوداع کہی تھی۔

اس صبح وارڈ کا خاص ڈاکٹر میرے پاس آیا اور پوچھنے لگا کہ کیا میں دوسرے دن سفر کرنے کی ہمت کر سکوں گا؟ میں نے اثبات میں جواب دیا تو وہ بولا۔''تو پھر کل صبح سویرے آپ کو جہاز پر روانہ کر دیں گے۔اگر آپ اس وقت یہاں سے نہ چلے گئے تو پھر بہت زیادہ گرمی ہو جائے گی۔''

جب صبح ہمیں ڈریسنگ روم میں لے جانے کا وقت آتا اور مجھے بستر سے اٹھایا جاتا تو

کھڑکیوں میں سے وہ نئی قبریں نظر آتیں جو باغ میں پچھلے ہی دنوں میں بنائی گئیں تھیں۔ایک سپاہی باغ کے داخلی دروازے پر عموماً بیٹھا نظر آتا۔ یہ قبروں کی نگرانی پر مقرر تھا۔اور کتبوں میں مرنے والوں کے متعلق ضروری معلومات لکھتا کرتا تھا۔وہ ہم لوگوں کی لیے کبھی کبھار کام کر دیا کرتا۔مجھ پر تو اس کی خاص عنایت تھی۔اس لیے اپنی فرصت کے لمحوں میں اس نے ایک خالی آسٹرین کارتوس سے میرے لیے ایک سگریٹ بھی بنا دیا تھا۔ہمارے وارڈ کے ڈاکٹر بڑے ہمدرد اور لائق تھے کم از کم وہ مجھے یوں ہی نظر آتے تھے۔ان کی بڑی تمنا تھی کہ میں جلد سے جلد میلان پہنچ جاؤں۔میلان میں ایکس رے کرنے کے جدید آلات موجود تھے اوران کی خواہش تھی کہ آپریشن کے بعد میں میکانکو تھیراپی کراؤں۔مجھے بھی میلان جانے کی بڑی تمنا تھی۔اور ڈاکٹروں کی تمام تر کوشش یہ تھی کہ کسی نہ کسی طرح ہم سب کو یہاں سے نکال دیا جائے کیونکہ جارحانہ حملہ ہونے کے بعد تمام چارپائیاں آنے والے زخمیوں کے لیے درکار تھیں۔

جس روز میں نے فیلڈ ہسپتال چھوڑا ہے اس سے ایک رات پہلے رینالدی مجھے میس کے ایک میجر کے ساتھ ملنے آیا۔انھوں نے میلان کے ایک امریکی ہسپتال کی بڑی تعریف کی، جو حال ہی میں وہاں کھلا تھا۔اور مجھے بھی وہاں جانے کی پرزور سفارش کی۔اس ہسپتال میں کچھ گشتی گاڑیوں کے یونٹ بھی پہنچنے والے تھے۔اور ان لوگوں کو حکم تھا کہ ان تمام امریکیوں کی خدمت کریں جو اطالیہ میں کام کر رہے تھے۔بیشتر امریکی تو ریڈ کراس میں بھرتی تھے۔فوجوں میں امریکن کم نظر آتے تھے۔کیونکہ امریکہ نے جرمنی کے خلاف تو جنگ کا اعلان کر دیا تھا لیکن آسٹریا کے معاملے میں وہ ابھی تک چپ سادھے تھا۔"

"The room was long with windows on the right-hand side and a door at the far end that went into the dressing room. The rows of beds that mine was in faced the windows and another row, uunder the windows, faced the wall. If you lay on your left side you could see the dressing-room door. There was another door at the far end that people sometimes came in by.If any one were going to die they put a screen around the bed so you could not see them die, but only the shoes and puttees of doctors and men nurses showed under the bottom of the screen and sometimes at the end there would be whispering. Then the priest would come out from behind the screen and afterward the men nurses would go back behind the screen to come out again carrying the one who was dead with a blanket over him down the corridor between the beds and some one folded the screen and took it away.

That morning the major in charge of the ward asked me if I felt that I could travel the next day. I said I could. He said then they would ship me out early in the morning. He said I would be better off making the trip now before it got too hot.

When they lifted you up out of bed to carry you into the dressing room you could look out of the window and see the new graves in the garden. A soldier sat outside the door that opened onto the garden making crosses and painting on

them the names, rank, and regiment of the men who were buried in the garden. He also ran errands for the ward and in his spare time made me a cigarette lighter out of an empty Austrian rifle cartridge. The doctors were very nice and seemed very capable. They were anxious to ship me to Milan where there were better X-ray facilities and where, after the operation, I could take mechano-therapy. I wanted to go to Milan too. They wanted to get us all out back as far as possible because all the beds were needed for the offensive, when it should start.

The night before, I left the field hospital Rinaldi came in to see me with the major from our mess. They said that I would go to an American hospital in Milan that had just been installed. Some American ambulance units were to be sent down and his hospital would look after them and any other Americans on service in Italy. There were many in the Red Cross. The states had decleared war on Germany but not on Austria."

اطلاقی تجزیہ

اشفاق احمد اردو ادب کے ممتاز تخلیق کار تھے۔ انہوں نے افسانے، ڈرامے اور اس کے علاوہ تراجم پر بہت قابل قدر کام کیا۔ ریڈیو پاکستان پر ساٹھ اور ستر کی دھائی میں ان کا پروگرام ''تلقین شاہ'' لازوال اہمیت کا حامل ہے۔ تحریر کے علاوہ وہ اس پروگرام میں تلقین شاہ کا کردار بھی ادا کرتے تھے۔ وہ جتنے بڑے ادبی قد کاٹھ کے ادیب تھے اتنے ہی پراعتماد اور بااختیار بھی۔ ان کے تراجم کی خصوصیات ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ بعض تراجم مکمل طور پر ذریعہ کے متن کے مناسبت سے ہیں اور بعض تھوڑی بہت ترمیم اور اضافہ یا کمی کے ساتھ۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وہ ایسا اس وقت کرتے تھے جب ذریعہ کے متن کی ثقافت ترجمہ کے متن کی ثقافت سے بہت مختلف اور دور دراز دنیا کی ہوتی تھی۔ تاہم یہ تصریح محض قیاس آرائی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ تحقیق کے نتائج اس سے مختلف ہوں۔

زیر تجزیہ ترجمہ ارنسٹ ہیمنگ وے Ernest Hemingway کے ناول "A Farewell to Arms" کے باب بارہ کے پہلے اقتباس کا ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ چونکہ ناول میں کہانی کا ترجمہ ہے اس لیے جس طرح کہانی آسانی، سادگی اور سیدھے سادھے پن میں چلتی ہے، اسی طرح اس کے ترجمہ میں بھی سادگی، روانی اور معنوی ابلاغ کے عناصر موجود ہیں۔ ذریعہ کے متن اور ترجمہ کے متن میں کلیتًا کوئی فرق نظر نہیں آتا۔ اشفاق احمد کی مہارت کا یہ اعزاز ہے کہ ماسوائے دو چار لفظوں یا ایک دو جملوں کے کوئی اضافی یا کم تر چیز ترجمہ میں موجود نہیں ہے۔ یہ ترجمہ سطر بہ سطر ابلاغ کیا گیا ہے۔

اس طرح کے تراجم کو ذریعہ کے متن کے لحاظ سے ''ترجمہ میں متن کے مساوی معنویت Equivalence'' کہا جاتا ہے۔ ترجمہ میں معنویت مساوات کا نظریہ بابائے لسانیات ساسر Sassure نے پیش کیا جس کو بعد میں جیکب سن رومن نے مزید واضح کیا اور سائنسی انداز میں پیش کیا۔ اس موضوع پر یوجین نیڈا Eugine Nida کا کہنا ہے:-

"Formal equivalence focusses attention on the message itself, in both content...One is concerned that the message in the receptor language shouls match as closely as possible the different elements in the sourcce language."

’’ہیئتی مساوات اپنی توجہ پیغام پر ہی مرکوز کرتی ہے۔دونوں؛ ساخت اور موضوع۔۔۔۔خیال رکھنا پڑتا ہے کہ قاری کی زبان میں پیغام، ذریعہ کی زبان کے مختلف عناصر سے ہر ممکن مطابقت رکھتا ہو۔‘‘

معنوی مساوات کی مزید وضاحت نیڈا نے درج ذیل الفاظ میں کی ہے:۔

"The relationship between receptor and message should be substiantially the same as that which existed between the original message."

’’قاری اور پیغام کے درمیان مکمل طور پر وہی رشتہ ہونا چاہیئے جو پیغام کے اصل قاری اور پیغام کے دوران موجود تھا۔‘‘

کائناتی سچائیاں آفاق میں موجود رہتی ہیں ۔ایسا ہوسکتا ہے کہ انسانوں نے ان کا ادراک نہ کیا ہو۔اشفاق احمد کے زمانے میں ترجمہ نگاری کی سائنس اور علم لسانیات اردو ادب سے بہت دور تھا۔یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ انہوں کے ترجمہ کے متعلق ماہرین لسانیات کی تحریروں کا مطالعہ کیا ہو مگر آفاقی سچائی کے طور پر وہ اس مقام تک جا پہنچے جہاں سائنس دان ان کا ادراک کرتے ہیں۔

تعارف

ارنسٹ ہیمنگ وے

ہیمنگ وے عملی ناول نگار تھے۔اس سے مراد یہ ہے کہ وہ کہانی بناتے بھی تھے اور لکھ کر پیش بھی کرتے تھے۔وہ ایک ہی وقت میں فوجی، صحافی اور ناول نگار تھے۔یہ تینوں کردار ایک ہی تجربہ سے گزرتے ہیں۔فوجی لڑتا ہے، صحافی جنگ کی رپورٹ پیش کرتا ہے اور ناول نگار اس سارے عمل کو کہانی کی شکل میں پیش کر دیتا ہے۔یہ ایسی وجوہات ہیں جن کی بناء پر ہیمنگ وے ناول نگاری کے درجہ کاملیت تک جا پہنچے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ انہوں نے جنگوں میں شرکت کی۔جنگ عظیم اول میں ایمبولینس ڈرائیور کے طور پر اٹلی کے محاذ پر کام کرتے رہے۔جنگ میں شدید زخمی ہونے کے بعد واپس امریکہ لوٹے۔اس کے علاوہ سپین کی سول وار، کیوبا سے امریکی جنگ اور جنگ عظیم دوم میں بھی شرکت کی۔اس لحاظ سے بھی جنگ کے متعلق ان کی کہانی عملی بنیادوں پر تعمیر خمیر ہوتی ہے۔چونکہ وہ ذاتی طور پر جنگ میں فوجی، ایمبولینس ڈرائیور یا جنگی صحافی کی حیثیت سے شرکت کرتے رہے اس لیے جنگ کی تباہ کاریوں کا ان پر کھل کر انکشاف ہوا۔انہوں نے جنگ سے سیکھے ہوئے نتائج کو اپنے ناول اور افسانوں میں پیش کیا۔اس لحاظ سے ہیمنگ وے اور ٹالسٹائی میں یہ قدر مشترک آتی ہے کہ دونوں نے ایک طرف تو جنگوں میں شرکت کی اور دوسری طرف ان سے حاصل کردہ نتائج کو جنگ کے خلاف امن کے حق میں اپنے ناولوں میں پیش کیا۔

بنیادی طور پر ہیمنگ وے لڑاکا طبیعت کے مالک تھے۔ٹالسٹائی کے متعلق بھی اسی طرح کی رائے پائی جاتی ہے۔وہ بھی ٹالسٹائی کی طرح بے حد شراب پیتے تھے۔جنگ میں شرکت کرتے تھے جس میں کہ مرنا یا مارنا جنگ کے کھیل کا حصہ ہے۔اسی لیے ہیمنگ وے کہتے تھے’’ انسان کا قتل سب سے بڑی خوشی کا باعث ہوتا ہے۔‘‘اس بیان کو مذہبی اور اخلاقی بنیادوں پر تجزیہ نہ کیا جائے اور خالصتاً انسانی بنیادوں پر سمجھنے کی کوشش کیا جائے تو بات سمجھ میں آجاتی ہے۔ہیمنگ

وے کی نظر میں کائنات کی سب سے احسن مخلوق انسان ہیں اس لیے احسن ترین مخلوق کا قتل سب سے بڑی خوشی یا کامیابی یا کارنامے کا باعث ہوسکتا ہے۔اس طرح کے فلسفے سے رضامندی کا اظہار تو نہیں کیا جا سکتا البتہ تجریدی فلسفہ کے سیاق و سباق میں اس سے اتفاق کرنا ہی پڑتا ہے۔غالباً یہی وجہ تھی کہ وہ جنگوں میں شرکت کرتے تھے۔اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اگر وہ جنگوں میں شرکت نہ کرتے اور لوگوں کو اپنی آنکھوں کے سامنے مرتے نہ دیکھتے تو جنگ کے خلاف امن کے حق میں لکھنے کی دلیل کا ارتقا بھی نہ کر پاتے۔

ان کا ناول ''وداع جنگ A Farewell to Arms'' بھی اسی طرح کے تجربات کا نتیجہ ہے۔وہ بنیادی طور پر یا روحانی طور پر Pacifist نہ تھے۔بلکہ ٹالسٹائی کی طرح اپنے تجربات کی طرح درس لیتے ہوئے اس آدرش تک پہنچے۔اس لحاظ سے مہاتما گاندھی کو ان دونوں پر بطور Pacifist کے امتیاز حاصل ہے کہ اس نے کسی کو قتل نہ کیا اور امن کا پرچار بھی کیا۔مگر گاندھی جی کے متعلق یہ بھی دلچسپ حقیقت ہے کہ انہوں نے تو کسی کو قتل نہ کیا مگر انہی کے مذہب کے ایک قاتل نے انہیں قتل کر ڈالا۔ہیمنگ وے اور ٹالسٹائی کا انسانی قتل کے متعلق مہاتما گاندھی کے قتل کے سیاق و سباق درست ثابت ہوتا ہے کیونکہ قتل تو اس واقعہ میں بھی ہوا۔جس نے قتل نہ کیا وہی قتل ہوگیا۔ہیمنگ وے کا Pacifism ان کے ناولوں اور افسانوں میں اپنی تشریح کرتا ہوا نظر آتا ہے۔

ہیمنگ وے کو ۱۹۵۴ء میں امن کا نوبل انعام عطاء کیا گیا۔یہ ان کے لیے بہت بڑا اعزاز تھا جو کہ ان کو ان کی زندگی ہی میں مل گیا۔ہیمنگ وے مذہبی لحاظ سے لامذہب ثابت ہوتے ہیں۔ان کے لیے مذہب کی دنیا،عقیدہ،قیامت،جنت یا جہنم کی کوئی حیثیت نہ تھی۔وہ ہر چیز کو زندگی کی سطح پر پہچانتے اور تشریح کرتے تھے۔اسی طرح کی سوچ کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے ۲ جولائی ۱۹۶۱ء کو اپنی کنپٹی پر پستول رکھ کر خودکشی کر لی۔ان کی معروف ترین تحریروں میں درج ذیل شامل ہیں:-

-India Camp.
-The Sun Also Rises.
-A Farewell to Arms.
-The Short Happy Life of Francis Macomber.
-For Whom the Bell Tolls.
-The Old Man and the Sea.

باب دہم:

نظم

The India Gypsy

شاعرہ

سروجنی نائیڈو

ترجمہ

گجری

سفیر کاکوروی

اطلاقی تجزیہ

گُجری

تماشہ ہیں یہ کپڑے ملگجے جگمگ ستاروں کے
پرانی وضع کے، رنگین چمکیلے کناروں کے
بیاباں گرد اک لڑکی نظر آتی ہے گوُجر کی
دلیری جس میں شکرے کی ہے، چستی کبوتر کی
نگاہیں باز کی سی جن میں ہے انداز پیکاں کا
نظر آتا ہے عالم اس میں اک شیر نیئستاں کا
یہ مثل آہوئے وحشی کدھر جنگل سے آنکلی
غضب کی شوخ دیدہ ہے کہ جیسے شیرنی جنگلی
عجب بے باک و بے پروا یہ مست و لا اُبالی ہے
اکیلی جنگلوں میں بے محابا پھرنے والی ہے
چرا لاتی ہے گلہ شام ہوجانے کے پہلے سے
بچالاتی ہے بھیڑوں کو یہ یوزِ شب کے حملے سے
بقدر حاجت اس کو ہر کشود کار آساں ہے
غم شام غریبی ہے، نہ جنگل میں ہراساں ہے
اسی کی ذات میں لیکن نہاں اک راز فطرت ہے

اطلاقی تجزیہ

ہندوستان میں انگریزوں کی آمد بہت ہی بامقصد تھی۔ وہ دنیا بھر میں نوآبادیات اور سامراجی تسلط قائم کرنے میں کامیاب تھے۔ سولہویں صدی ہی سے ان کی نظریں ہندوستان پر جمی ہوئی تھیں۔ وہ ہندوستان کو اس کے زرعی اجناس اور دیگر فصلوں کی پیداوار کی وجہ سے 'سونے کی چڑیا' کہتے تھے۔ چونکہ ہندوستان میں صنعت کاری کا اتنا پھیلا ہوا نظام نہیں تھا کہ کاشتکاروں کے پیدا کردہ خام مال کو صنعتی پیداوار یا خام مال سے مکمل اشیاء بنا سکتے۔ ہندوستان میں بادشاہتوں کا نظام بھی ان کو پکار رہا تھا۔ خاص طور سے مغلوں کے دربار اور حکمرانی کے انداز زوال کو صدائیں دے رہے تھے۔ انگریز اس بات کو سمجھتے تھے اور اپنی جگہ پیدا کرنے کی خواہش رکھتے تھے۔ وہ ابتداء میں انفرادی طور پر یا فرداً فرداً ہندوستان میں داخل ہوئے اور اس کے بعد گروہ در گروہ۔ آخر کار ایسٹ انڈیا کمپنی اپنی فوجی طاقت اور قیادت لانے میں کامیاب ہوئی۔ اس سارے عمل میں مغلوں کا جو حشر ہوا اس کے بیان کی کہانیاں جگہ جگہ تاریخ کے صفحات پر مطالعہ کی جا سکتی ہیں۔ انگریزوں نے ہندوستان کی زبانیں سیکھنے کا اہتمام کیا۔ اپنی زبان کو مروج کرنے کے منصوبے بھی بنائے اور کامیابی سے ان پر عمل کیا۔ ہندوستان میں ہندوستانی زبانوں کو سیکھنا ان کے لیے ناگزیر تھا۔ اس کے بغیر وہ ہندوستانی عوام سے ہم کلام نہ ہو سکتے تھے اور نہ ہی وہ ہندوستان کے لوگوں کو اپنی بات سمجھا سکتے تھے۔ زبان کے فرق کی وجہ سے وہ ہندوستان کے عوام کے اپنے متعلق خیالات سے آگاہ نہ ہو سکتے تھے۔ اس کے علاوہ اور بے شمار سیاسی اور معاشی، نوآبادیاتی اور سامراجی وجوہات تھیں۔ تاہم انہوں نے فارسی اور اردو زبان کو ترقی دینے کے لیے ادارے بھی بنائے، تراجم کروائے اور بے شمار انگریزی ادب کو ہندوستان کی زبانوں میں پیش کیا۔ اس مقصد کے لیے ان کے بہت سے ادیب ہندوستان میں آئے جن میں ایم۔ ایم۔ کے M.M.Kaye، رڈیارڈ کپلنگ اور ای ایم فوسٹر بھی شامل تھے۔ ای۔ ایم۔ فوسٹر کا تو یہ بھی بہت بڑا اعزاز ہے کہ

غالب کا پہلا دیوان اس کے کہنے پر سرسید احمد خان نے بیٹے سید محمود کی مداخلت سے شائع ہو سکا۔ اردو ادب کے لوگ اس لحاظ سے ای۔ ایم۔ فوسٹر کے احسان مند بھی ہیں۔ معروف ادیبوں کے علاوہ بہت سے غیر معروف انگریز ادیب یا شاعر بھی کچھ نہ کچھ لکھتے رہتے تھے۔ ان میں سے کچھ لوگوں کے نام ادبی تاریخ میں دستاویز ہوئے اور بہت سوں کے نہ ہو سکے۔

زیرِ تجزیہ نظم بھی اسی ایسے شاعر کی تخلیق کردہ ہے جس کا نام کسی کو معلوم نہیں ہے۔ نظم اپنی ہیئت، لفظیات، معنویت، سادگی اور فطرت نوازی کی وجہ سے محفوظ رہ گئی۔ اس نظم کے انگریزی کے پندرہ بڑے جملے ہیں اور اس کے مقابلے میں ترجمہ کے متن میں بیس جملے ہیں۔ بیس میں سے درج ذیل تین جملے اضافہ لگتے ہیں:۔

۔ یہ مثل آہوئے وحشی کدھر جنگل سے آنکلی

۔ بقدرِ حاجت اس کو ہر کشود کار آساں ہے

۔ کہ طرزِ زندگانی صورت آغاز فطرت ہے

اردو متن میں دو جملے ایسے ہیں جو انگریزی متن ہی کی معنویت کے ابلاغ کے لیے اضافہ کیے گئے ہیں۔ اس طرح کا برائے نام اضافہ ترجمہ میں ہوتا ہی رہتا ہے۔ اور یہ کوئی فن ترجمہ نگاری کی بڑی غلطی بھی نہیں ہے۔ اس کے علاوہ کچھ لفظیات کی تبدیلیاں ہیں۔ مثال کے طور پر ترجمہ نگار "Seas" کا ترجمہ ''چشمے'' اور "Drinks" کا ترجمہ ''آب و دانہ'' کرتا ہے۔ جبکہ "Seas" کا ترجمہ سمندر اور "Drinks" کا ترجمہ مشروب ہو سکتا تھا۔ دراصل ترجمہ نگار نے اس نظم کا ترجمہ چار سطحوں پر کیا ہے۔ براہ راست ترجمہ، بالواسطہ ترجمہ، علامتی ترجمہ اور فکری ترجمہ میں مکمل نظم کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ نظم کے تقاضوں کے مطابق ہے۔ بعض جملے براہ راست ترجمہ کی ضرورت کے ہیں۔ کچھ بالواسطہ طور پر ترجمہ کی شرط رکھتے ہیں۔ چند ایک جملے علامتی انداز میں ترجمہ کیے گئے ہیں۔ دو چار جملوں میں سوچ یا فکر کے عمل کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ یہ سب کچھ اس لیے کہ لکھنے والا انگریز شاعرہ کی طبع شاعرانہ ہندوستانی تھی۔ شاعرہ ہندوستانی تھی اور ہندوستان کے موضوع پر نظم لکھ رہی تھی۔ اس کے برعکس سفیر کاکوروی نے اس کا اردو ترجمہ کیا ہے جو کہ ہندوستانی مزاج اور ثقافت رکھتا ہے۔ اس لیے اس نے ہندوستانی مزاج اور ثقافت کو ترجمہ میں تھوڑی بہت گنجائش دی ہے۔

نظم کا موضوع "The Indian Gypsy" رکھا گیا ہے۔ ترجمہ نگار نے اس کو مکمل طور ہندوستان تہذیب و ثقافت میں رکھ کر دیکھتے ہوئے ''گُجری'' کا عنوان دیا ہے۔ ہندوستان میں ذات پات کا نظام ہمیشہ سے معاشرتی نظام رہا ہے اور اب تک بھی معاشرتی نظام کا اہم ترین حصہ ہے۔ عہد جدید میں بھی اس فریب کاری پر مبنی نظام کی تردید ممکن نہیں ہے۔ گُجر ذات کے لوگ آبادیوں میں بھی رہتے ہیں اور جانوروں کے ریوڑوں کے ساتھ مسلسل سبزہ زاروں میں چلتے پھرتے رہتے ہیں۔ زیر بحث نظم میں چلتے پھرتے گُجر ذات کی لڑکی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کی سادگی، معصومیت، جسمانی طاقت، پھرتی اور چالاکی اور اپنے کام کی مکمل سمجھ اس کے خواص ہیں۔ جس کی وجہ سے اسے نظم کا موضوع بنایا گیا ہے۔

گُجر ذات کے لوگ اپنی خاص پہچان رکھتے ہیں۔ وہ دودھ دینے والے جانوروں کے ریوڑ پالتے ہیں یا ان کے مراکز بناتے ہیں۔ پاکستان کے لاہور شہر میں گُجر پورہ نامی ایک پورا علاقہ ہے۔ یہ لاہور شہر کا ایک خاص حصّہ ہے۔ جس میں گُجر اور ان کے جانور سب کچھ مشاہدہ کیے جا سکتے ہیں۔ یہ لوگ اس قدر اپنی ذات کا احترام کرتے ہیں کہ گُجر سے منسوب بے شمار فلمیں بنائی جا چکیں ہیں جیسے گُجر بدمعاش، شریف گُجر، سوہنا گُجر، وحشی گُجر، اتھرا گُجر، گُجر داوَیر، بڈھا گُجر، الیاسا گُجر، پتر مکھن گُجر دا، گُجر 302، ضدی گُجر، جیوا گُجر، ہمایوں گُجر، اک گُجر سو بدمعاش، اچھا گُجر، اشتہاری گُجر اور اس طرح کی بے شمار ناموں کی فلمیں ہیں۔

راقم الحروف نے ایک صاحبِ علم اور صاحبِ فِلم دوست گُجر سے پوچھا کہ گُجروں کی فلمیں بے شمار بنتی ہیں اور ان کو دیکھتا کوئی نہیں۔ وہ بنتی ہیں اور چلتی نہیں ہیں۔ کون لوگ ایسی فلموں پر سرمایہ کاری کرتے ہوں گے۔ وہ مسکرایا اور جواب دیا کہ گُجر لوگ مل کر پیسے اکٹھے کر کے تھوڑے تھوڑے عرصے بعد گُجروں کی تشہیر اور اپنی ذات وانا کی تسکین کے لیے فلمیں بنواتے رہتے ہیں۔ اس بات کا سب کو علم ہوتا ہے کہ ایسی فلمیں سینما گھروں میں بہت ہی کم عرصہ چل سکتی ہیں۔ تاہم ہوتا ایسا ہی ہے۔ فلموں میں جو بھی ہو یا نہ ہو، قطع نظر اس سے، حقیقت یہ ہے کہ گُجر بہادر، نڈر، بے باک، پہلوان اور زیادہ تر کھلاڑی ہوتے ہیں۔ تاہم لڑائی جھگڑوں کے دوران زبردست مار کٹائی سے لے کر قتل و غارت تک کی نوبت آسکتی ہے۔ اس عمل میں ڈنڈے سوٹے سے لے کر چاقو خنجر اور بندوق پستول سب کچھ استعمال ہو سکتا ہے۔

گُجر ذات کے لوگوں کو ایک بے مثال فخر اس بات پر بھی ہے کہ ان کے خیال میں وہ رسول اکرم ﷺ کے ریوڑ چرایا کرتے تھے۔ ہندوستان میں اس نسل کے لوگوں کو ''گئو چار'' کہتے تھے۔ ''گئو چار'' کا لفظ مسخ ہوتے ہوتے گُجر رہ گیا اور تاریخ میں یہی لفظ محفوظ کر لیا گیا۔ گُجروں کو یہ فخر خدا کرے درست ہو اور ان کو نصیب ہو مگر تحقیق طلب ہے۔

پاکستان میں گُجر شناخت پر مبنی گُجرات، گُوجر خان اور دیگر بہت سے علاقے ہیں۔ ہندوستان میں گُجرات ایک مکمل ریاست State یا صُوبہ ہے۔

تعارف

سروجنی نائیڈو

سروجنی نائیڈو کی ایک بہت ہی خوبصورت اور تہذیبی تہوں میں لف شدہ نظم Indian Gypsy کو ''سازِ مغرب'' میں نامعلوم شاعر کا کلام کہا گیا ہے۔ جو کہ درست نہیں ہے۔ یہ نظم سروجنی نائیڈو کی تخلیق تھی جسے سفیر کاکوروی نے ''گُجری'' کے عنوان سے ترجمہ کیا۔

سروجنی نائیڈو ہندوستان کی انگریزی شاعرہ تھی۔ اس کا علمی پس منظر بہت ہی متاثر کُن تھا۔ اس کے والد اگھورے ناتھ چھٹو پدھایا نے ایڈنبرا یونیورسٹی سے سائنس میں پی ایچ ڈی مکمل کی۔ اس کی والدہ برادا سُندری دیوی صاحب علم شاعرہ تھیں۔ سروجنی کے والد حیدرآباد میں آ مقیم ہوئے۔ اُس نے حیدرآباد میں ''حیدرآباد کالج'' کے نام سے تعلیمی ادارہ قائم کیا۔ سروجنی نے مدراس یونیورسٹی سے میٹرک تک کی تعلیم مکمل کی اور اس کے بعد چار سال تک اس کا تعلیمی سلسلہ نامعلوم وجوہات کی بنیاد پر منقطع رہا۔ نظام ششم، میر محبوب علی نے ۱۸۹۵ء میں وظیفہ دیا۔ اس نے پہلے کنگز کالج لندن اور پھر گرٹن کالج کیمبرج میں تعلیم مکمل کی۔ اس کی ملاقات ڈاکٹر گوویندارا جُولو نائیڈو سے انیس برس کی عُمر میں ہوئی۔ وہ پیشہ کے لحاظ سے ڈاکٹر تھا۔ سروجنی نے تعلیم مکمل کرنے کے بعد اس سے شادی کی۔ اُن کے ہاں پانچ بچے ہوئے۔ اس شادی کی اہم بات یہ تھی کہ دو مختلف ذاتوں کے مرد عورت کی شادی ہوئی۔ یہ واقعہ ہندوستان کے اس عہد میں ناقابل تصور تھا۔ مگر اس سے سروجنی کے گھریلو ماحول کی روشن خیالی ثابت ہوتی ہے۔

سروجنی بہت معنی خیز شاعرہ ہونے کے علاوہ عملی طور پر سیاست سے بھی وابستہ تھی۔ اس نے ۱۹۰۵ء میں انڈین نیشنل کانگریس میں شمولیت اختیار کی۔ اس دوران اس کا تعارف اور

ملاقاتیں جناح صاحب، گاندھی جی، رابندرناتھ ٹیگور، اینی بسنت، راما سوامی آئزاور جواہرلعل نہرو سے رہیں۔اس نے ۱۹۲۵ء میں کانپور میں کانگریس کے اجلاس کی صدارت کی۔اس نے جنوبی افریقہ میں کانگریس کے اجلاس کی ۱۹۲۹ء میں بھی صدارت کی۔انگریز راج میں ہندوستان میں جو تحریکیں چل رہی تھیں وہ ان سب میں شامل تھی۔اس نے آزادی کی مزاحمتی تحریکوں میں شرکت کے نتیجے میں قید و بند کی صعوبتیں بھی جھیلیں۔وہ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۴۹ء تک آگرہ اوراَودھ کے متحدہ صوبہ کی گورنر بھی رہی۔اس کے بعد اس کی بیٹی پدماجا مغربی بنگال کی ریاست کی گورنر رہی۔

سروجنی اپنے اس تمام تر زبردست پس منظر کے ساتھ ساتھ ہندوستان میں خواتین کے حقوق کے تحفظ اور حصول کے لیے کام کرتی رہی۔اس نے ہندوستان بھر میں عورتوں کے حقوق کے متعلق لیکچرز دیے۔اسی تسلسل میں ۱۹۱۷ء میں اس نے ہندوستانی عورتوں کی تنظیم ''ویمنز انڈین ایسوسی ایشن Women's Indian Association :WIA'' قائم کی۔اس تنظیم کی صدر اینی بسنت کے ساتھ اس نے انگلستان کا سفر بھی کیا۔

سروجنی نے اپنے ادبی سرمایہ میں ''ماہِ مُنیر'' کے عنوان سے فارسی زبان میں ڈرامہ کا اضافہ کیا۔اس کی نظموں کا پہلا انگریزی مجموعہ ۱۹۰۵ء میں "The Golden Threshold" کے عنوان سے شایع ہوا۔اس کا دوسرا مجموعہ "The Feather of the Dawn" ۱۹۶۱ء میں اس کی وفات کے بعد شایع ہوا۔سروجنی ۱۳فروری ۱۸۷۹ء کو پیدا ہوئی اور ۲ مارچ ۱۹۴۹ء کو اس دنیا سے کُوچ کرگئی۔اس کے پیش کردہ علمی خزانہ میں درج ذیل تخلیقات خاص اہمیت رکھتی ہیں۔

The Golden Threshold, 1905,United Kingdom.

The Bird of Time: Songs of Life, Death & the Spring , 1912 London.

The Broken Wings: Songs of Life, Death and the Spring

including "The Gift of India" 1915.

Muhammad Jinnah: An Ambassador of Unity, 1916.

The Sceptred Flute: Songs of India, Allahabad,1943.

The Feather of the Dawn,1961

The Indian Weavers,1971.

Damayante to Nala in the Hour of Exile

Ecstasy

Indian Dancers

The Indian Gypsy

Indian Love-Song

Indian Weavers

In Salutation to the Eternal Peace

In the Forest

In the Bazaars of Hyderabad

Ramamuratham

Nightfall in the City of Hyderabad

Palanquin Bearers

The Pardah Nashin

Past and Future

The Queen's Rival

The Royal Tombs of Golconda

The Snake-Charmer

Song of a Dream

Song of Radha,the milkmaid

The Soul's Prayer

Suttee

To a Buddha Seated on a Lotus

To the God of Pain

Wandering Singers

Street Cries

Alabaster

Autumn Song

Bangle Sellers

The Coromandal Fishers

To youth

By the ruler

باب یازدہم:

The Golden Bough

Diana and Dianus

Sir James George Frazer

ترجمہ

اطلاقی تجزیہ

تعارف

ڈیانس اورڈیانا

''میری تجویز ہے کہ اس باب میں ان نتائج کا اعادہ کریں جو تجسس کے نتیجہ میں سامنے آئے ،اوران تمام بکھری ہوئی کرنوں کو نیمی کے سیاہ روپادری کی شخصیت پرڈالیں۔

ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ جب انسان فطرت کے پراسرار عمل سے ناواقف تھا اوراس پر انسان کا اختیار محدود تھا تو اپنے اعمال پر خودنمائی یا مبالغہ آرائی کرتے ہوئے اسے ماورائے انسان یا مقدس عمل قرار دیتا تھا۔اس فریبی سوچ کا باعث وہی وجوہات تھیں جن وجوہات سے اس نے جنم لیا تھا مثال کے طور پر فطرت کی معجزاتی یکسانیت جس سے وہ اپنے اعمال سرانجام دیتی ہے۔ فطرت کی عظیم مشین کے پہیے جو بڑی مناسبت اور ہمواری سے صبر سے مشاہدہ کرنے والے پر موسموں کا انکشاف کرتے ہیں کہ اس کی امیدیں کب برآئیں گی اوراس کے خوف کب ختم ہوں گے۔اگرچہ ایسا ہمیشہ نہیں ہوتا۔مسلسل روپذیر ہونے والے واقعات کا دَور یہ بلکہ ان دَوریوں کے سلسلوں کے اثرات وحشی کے کند ذہن پر بھی اپنی مہر ثبت کرتے ہیں۔وہ ان کو اپنے اوپر نافذ کرتا ہے اورانہیں دیکھتے ہوئے غلطی سے یہ سمجھ بیٹھتا ہے کہ یہ سب اس کی مرضی سے ہوا ہے۔اس نتیجہ کا خوف وہ اپنے دشمنوں سے منسوب کرتا ہے۔وہ مشین جن سپرنگوں کی وجہ سے حرکت میں آئی تھی ہمارے ادراک سے بہت پیچھے رہ جاتے ہیں۔وہ ایسی پراسراریت میں لپٹے ہوئے ہوتے ہیں جس کے اندر ہم کبھی نہیں جاسکتے۔کسی ناسمجھ آدمی کو تو یہ لگتا ہے کہ سب کچھ اس کی دسترس میں ہے ۔وہ خیال کرتا ہے کہ وہ ان سب چیزوں کو چھوکر جادو کا عمل بنا کر اپنے دشمنوں پر جادو کا اطلاق کر دے گا۔جب تک اس پر یہ بات منکشف ہوتی ہے کہ وہ سب کچھ نہیں کرسکتا تو اسے خوشی کی بجائے ایسا دکھ ہوتا ہے جس سے بڑے سے بڑا جادوگر بھی نہیں بچ سکتا۔حاصل نہ ہوسکنے والی اچھائی

،ناگزیر بیماری کو غیر مرئی طاقتوں کے ساتھ منسوب کردیا جاتا ہے۔ان طاقتوں کی حمایت خوشی اور زندگی ہوتی ہے اور ناراضگی مصیبت اور موت۔اس طرح جادو کو مذہب بھی اپنی جگہ سے کھسکا سکتا ہے۔جادوگر کو پادری بھگا سکتا ہے۔فکری سطح پر یہ سب وجوہات بہت ہی ذاتی تصور کی جاتی ہیں ۔اپنی تعداد اور عمل میں ہم آہنگ نہیں ہوتیں۔یہ فطرت کا حصہ ہوتی ہیں اور انسان کی کمزوری کا بھی۔اگرچہ ان کی طاقت انسان سے زیادہ ہوتی ہے اوران کی زندگی کی کائناتی حیات انسانوں کی زندگی کے اختصار سے بہت طویل ہوتی ہے۔ان کی زبردست انفرادیت اورواضح ترین خاکہ کی ابھی تک فلسفہ کی طاقت نے پوری نقش گری نہیں کی ہے۔یہ تصورات پگھل کر یک جان ہو کر بھی اس واقعہ کی مخصوص تہہ نہیں بنا سکتے۔ہمارے تخیل نے ان میں جو خصوصیات پیدا کی ہیں ان کو کسی نہ کسی بھاری بھرکم نام سے پکارا جاتا ہے۔انسان نے اپنی جہالت کو چھپانے کے لیے اس ذہانت کا مظاہرہ کیا ہے۔اسی طرح جہاں تک انسانوں نے خداؤں کو اپنے برابر سمجھا اوراپنے آپ کو ان سے بڑا ظاہر نہ ہونے دیا،تو وہ یہ یقین بھی رکھتے ہیں کہ جولوگ ان سے بڑے ہوجاتے ہیں وہ زندگی یا موت کے بعد مقدس طاقتوں کا مرتبہ حاصل کر لیتے ہیں۔اس طرح کے انسانی دیوتا، جادو اور مذہب کے درمیان کی کڑیاں ہوتے ہیں۔اگر وہ کوئی اپنا نام اختیار کرتے ہیں اور دیوتائی کا مظاہرہ کرتے ہیں تو جس طاقت کا وہ مظاہرہ کرسکتے ہیں وہ عام طور پر ان سے کے پہلے جادوگروں کی طرح فرض کی جاتی ہے۔جیسے ان سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ جارحانہ جادوگری کے خلاف دفاع کریں، بیماری میں صحت مندی کا باعث بنیں، بچوں کے لیے برکت کا باعث ہوں، موسموں پر اپنے اختیار کو استعمال کرتے ہوئے رزق کی فراہمی کی کثرت کو یقینی بنائیں۔اس کے علاوہ ایسی تقریبات جو زمین کی زرخیزی اور جانوروں کی کثیر افزائش کا باعث ہوں۔جولوگ اس طرح کا عظیم اعزاز رکھتے ہوں یقیناً ان کا مقام بہت بلند ہوتا ہے۔اور جب روح اور جسم کے حصوں کا تصادم زیادہ نہیں پھیلتا تو وہ معاشری اور مذہبی معاملات میں بہت ارفع مقام رکھتے ہیں؛ گویا وہ بادشاہ بھی ہوتے ہیں اور خدا بھی۔اس طرح جو تقدیس بادشاہ کو حصار کرتی ہے یہ انسانی تاریخ میں بہت گہرائی رکھتی ہے۔ان کی قلعہ بندیوں میں انسان اور فطرت کے زمانے گزر جاتے ہیں۔

یونانی اور لاطینی کے کلاسیکی عہد قدیم میں بادشاہوں کی حکمرانی کو زیادہ تر ماضی کا حصہ

سمجھا جاتا تھا۔ تاہم ان کی نسل ونسب کی کہانیاں، خطابات اور جھوٹے سچے بہانے اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی تھے کہ وہ ماورائے انسان اختیارات کو استعمال کرنے کا حق رکھتے تھے۔ جب نیمی کا پادری آخری وقت میں کامیابیوں سے محروم ہو چکا تھا اور اس پر برے دن آ گئے تھے، وہ پھر بھی بہت سے مقدس بادشاہوں کی ترجمانی کرتا تھا۔ ایسے بادشاہ جن کے عوام نے ان کی مہربانیوں اور عنایات کا اعتراف واعزاز کیا۔ ان بادشاہوں پر یہ سب کچھ واجب تھا۔ ہم اگر کسی خاص جرات مندی کا مظاہرہ نہ بھی کریں تو بھی یہ بات درست ہی ہے۔ ہم ڈیاناDiana کے متعلق جو کچھ تھوڑا بہت بھی جانتے ہیں وہ یہی ہے کہ وہ جنگلی ذخیروں میں زرخیزی کی دیوی سمجھی جاتی تھی۔ خاص طور سے بچے کی پیدائش کا مقدس پن۔ ایسا فرض کر لینا درست ہے کہ اس کے فرائض کی ادائیگی میں اس کا پادری اس کی مدد کرتا تھا۔ یعنی وہ دونوں جنگل کے بادشاہ اور ملکہ، شادی کے سنجیدہ بندھن میں بندھے ہوئے تھے۔ اس کا مقصد یہ تھا کہ زمین چمکے، بہاریں کھلیں اور خزائیں ثمر بار ہوں۔ صحت مند بچوں کی پیدائش سے والدین کے دل خوشیوں سے بھرے ہوں۔

اگر پادری نیمی کے بادشاہ کا روپ اختیار نہ کرتا اور جنگل کے خدا کا روپ اختیار کرتا تو ہم پوچھتے ہی رہ جاتے کہ وہ بطور خاص کیا شخصیت رکھتا تھا؟ قدیم انداز میں تو یہی جواب بنتا ہے کہ وہ وائی بی ایسVibius کی ترجمانی کرتا تھا جس کے نام کے علاوہ ہم کچھ نہیں جانتے۔ ہاں البتہ اس پراسراریت کے متعلق جنگل میں لگنے والی آگ سے کچھ اشارے ملتے ہیں۔ آریاؤں اور یورپی نسلوں کے لیے مسلسل جلنے والی آگ جلائی جاتی تھی۔ یہ آگ برگد کی لکڑی کی تھی۔ برگدی کی شاخیں اور بڑی بڑی گیلیاں جلائی جاتی تھیں۔ کمینڈیٹر جی۔ بونی۔ Commendatore G.Boni نے انیسویں صدی کے اختتام میں یادگار کھدائیاں کیں اور خوردبین کے تجزیہ جات سے اسی حقیقت کو ثابت کیا۔ مگر لاطینی قصبوں کے کچھ تہواروں میں بہت ہی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ اس سے نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ لاطینی امریکہ اور روم میں ایک ہی طرح کی آگ کا تصور پایا جاتا تھا یعنی؛ مقدس برگد کی لکڑی کی آگ۔ اگر نیمی میں ایسی بات تھی تو یہ ممکن ہوسکتا ہے کہ وہ مقدس جنگل برگد ہی کا تھا۔ بادشاہ اپنی زندگی کو خطرے میں ڈال کر جس درخت کو بچانا چاہتا تھا وہ برگد تھا۔ ورجلVirgil کا کہنا تھا کہ اینیاسAeneas نے جس سنہری شاخ کو توڑا تھا وہ اسی سدا سبز برگد کی تھی۔ اب برگد لاطینیوں کے عظیم خدا جو پی ٹر Jupitar کا مقدس درخت تھا۔ اس کا

مطلب ہے کہ جنگل کا بادشاہ جس کی زندگی برگد کے درخت سے منسلک تھی وہ ایک ایسے خدا کی علامت تھا جو بذات خود جو پی ٹر Jupitar تھا۔ کم از کم جو شہادتیں دستیاب ہیں، وہ اسی نتیجہ کی طرف لے جاتی ہیں۔ البانیوں کا قدیم خانوادہ سلوی Silvii اپنے سروں پر برگد کے پتوں کے تاج سجاتے تھے۔ دراصل وہ لاطینی خدا جو پی ٹر ہی کی نقل یا علامت کا اظہار کرتے تھے جو کہ البان کے کہسار پر رہتا تھا۔ یہ ناممکن نہیں ہے کہ جنگل کا بادشاہ جو پہاڑ کی چوٹی سے ذرا نیچے برگد کی حفاظت کرتا تھا وہ سلوی Silvii خدا کا قانونی جانشین اور ترجمان تھا۔ سارے واقعات کو پیش نظر رکھتے ہوئے اگر میں یہ فرض کرنے میں درست ہوں کہ بادشاہ بھی ایسا جو پی ٹر Jupitar تھا جو انسان ہی تھا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وربئیس Virbius جس کو دیوتاؤں کے ساتھ پہچانا جاتا تھا وہ بھی ایک قسم کا مقامی جو پی ٹر Jupitar تھا۔ غالباً وہ اپنے آپ کو سبز جنگلوں کا بادشاہ سمجھتا تھا۔

بعد کے زمانوں میں یہ مفروضہ ثابت ہو گیا کہ جنگلوں کا بادشاہ جو پی ٹر Jupitar برگد کے خدا کا کردار ادا کرتا تھا۔ یہ بات ڈیانا کے مقدس کردار کے تجزیہ کرنے سے ثابت ہو جاتی ہے۔ دو مختلف دلائل کو اگر اکٹھا کر دیا جائے تو ظاہر ہوتا ہے کہ ڈیانا عام طور پر جنگلوں کی، اور نیمی میں خاص طور پر برگد کی ملکہ تھی۔ ابتداء ہی سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا خطاب ''مقدس آتش کدہVesta'' تھا۔ اس طرح وہ ہمیشہ کی آگ پر حکمرانی کرتی تھی۔ ہمارا خیال ہے کہ یہ آگ برگد کی لکڑی کی ہوتی تھی لیکن آگ کی دیوی، آگ کے ایندھن کی دیوی سے زیادہ مختلف نہ تھی۔ قدیم تصورات میں شاید آگ کے شعلے اور جس لکڑی کی آگ کے شعلے ہوتے تھے ان میں زیادہ تفریق نہیں کی جاتی تھی۔ دوسری بات یہ ہے کہ نیمی میں ایگیر یاEgeria نامی حسینہ ڈیانا ہی کی قسم تھی اور ایگیر یا کو یقینی طور پر برگد کی حسینہ یا پری Dryad ہی کہا جاتا ہے۔ اٹلی کے دیگر تمام علاقوں میں برگد کے نیچے پہاڑوں پر اس کا بسیرا ہوتا تھا۔ کہسار ایل جی ڈس Algidus جو کہ البان پہاڑیوں کی ہی ایک شاخ ہے، قدیم زمانے میں برگد کے جنگلوں سے ڈھکا ہوا تھا۔ ان میں ہمیشہ سبز رہنے والے برگد اور پت جھاڑ برگد بھی ہوتے تھے۔ سردیوں میں ان پہاڑوں پر کافی عرصہ برف جمی رہتی تھی اور یہ یقین کیا جاتا تھا کہ ڈیانا ان اداس جنگلوں میں شکار کرتی پھرتی ہے بالکل ایسے ہی جیسے آج کل جنگلی قزاق۔ اسی طرح کہسار تفاتہ Mount Tifata جو کہ اپی نائی نیزAppennines ہی کا سلسلہ ہے، کیم پینین Campanian کے میدانوں کے پیچھے کیپوا

Capoa میں بھی برگدوں کے سدا سبز جنگلوں سے ڈھکا ہوا تھا۔ان کے درمیان ڈیانا کا مندر تھا۔یہ وہی جگہ ہے جہاں سولا Sulla بادشاہ نے میریز Marians پر اپنی فتح کے لیے دیوی کا شکریہ ادا کیا۔بہت عرصہ بعد ہی مندر میں بادشاہ کے شکریہ کے لفظ پڑھ کر اس کی تصدیق کی جا سکتی تھی۔مجموعی طور پر ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ نیمی میں جنگل کے بادشاہ جو پی ٹر Jupitar ہی کی شخصیت تھی اور وہ برگد کی دیوی ڈیانا کے ساتھ مقدس جنگلات میں مباشرت کرتا تھا۔ان کی صوفیانہ ملاقات ایک کہانی کی شکل میں سامنے آتی ہے جس میں نیوما N u m a اور ایگیر یا Egeria کے لیے یہ جنگلات محبت کی پاکیزہ جنت کی طرح تھے۔

اس طرح کا اعتراض بھی کیا جا سکتا ہے کہ ڈیانا جو پی ٹر Jupitar کی ہم نشین نہ تھی بلکہ جونو Juno تھی۔لیکن اگر ڈیانا کا کوئی ایسا ساتھی تھا بھی تو لازم نہیں کہ اس کا نام جو پی ٹر Jupitar ہی تھا۔بلکہ ڈائی نس Dianus یا جانس Janus بھی ہو سکتا ہے۔آخری نام پہلے نام ہی کی خراب شدہ شکل ہے۔ہو سکتا ہے کہ یہ سب سچ ہو مگر اس اعتراض کو مٹایا بھی جا سکتا ہے۔اگر یہ مشاہدہ کیا جائے کہ دیوی اور دیوتاؤں کے دو جوڑے تھے یعنی جو پی ٹر اور جونو، ڈائی نس اور ڈیانا یا جانس اور جانا۔اس سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ سب ایک دوسرے ہی کے عکس تھے۔ان کے نام اور اعمال اپنی ماہیت میں ایک ہی جیسے تھے۔اپنے ناموں کے حوالے سے چاروں دیوی دیوتا آریائی اصل و نسل سے تعلق رکھتے ہیں جن کا مطلب ہے کہ ''تاب دار Bright''۔یہ نام یونانی دیوتاؤں سے تعلق رکھتا ہے، زیوس Zeus اور اس کی پرانی داشتہ ڈیون Dione کے ساتھ۔اعمال کے حوالے سے جونو اور ڈیانا دونوں ثمر آور اور بچوں کی پیدائش کی زرخیزی کے دیوی دیوتا تھے۔جلد یا بدیر ان کو چاند کے ساتھ منسوب کیا گیا۔جینس کے اعمال اور فطرت کی وجہ سے قدیم لوگ بھی گھبرائے ہوئے تھے وہ ہچکچاہٹ کا شکار تھے کہ اس کا فیصلہ کرنا ان کا کام نہیں ہے۔ویرو Varro کہتا ہے کہ جانس آسمانوں کا دیوتا تھا نہ صرف اپنے نام کی اصل کی وجہ سے بلکہ آسمانوں کے خدا جو پی ٹر کی وجہ سے بھی۔اس کے علاوہ اس کا تعلق جو پی ٹر کی دو داشتاؤں جونو اور جٹرنا Juturna سے بھی تھا۔کیونکہ جونونین Junonian کا مقولہ ظاہر کرتا ہے کہ دونوں دیوی دیوتاؤں کی شادی ہوئی۔اسی طرح یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جینس پانی کی حسین دوشیزہ جٹرنا کا شوہر تھا جس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ جو پی ٹر اس کے ساتھ محبت کرتا تھا۔مزید برآں جوو Jove کی طرح جینس کو کائناتی پاکیزگی رکھنے

والے پرستار کی طرح سمجھا جاتا تھا جو کہ سینٹ آگسٹین St. Augustine کی منطق کے بر خلاف جو پی ٹر کے لیے قربانیاں دیتا تھا۔

اس طرح اگر میں درست ہوں تو یہ دیوتاؤں کا قدیم جوڑا یونان اور اٹلی میں ایک ہی طرح سے سمجھا جاتا تھا یعنی زیوس اور ڈیون، جو پی ٹر اور جونو یا ڈائی نس اور جانا Jana (Diana) مقدس ہستیوں کے نام حقیقت میں ایک جیسے ہی تھے ہاں البتہ مختلف قبیلوں کے لہجے اور تلفظ کی وجہ سے فرق پڑ سکتا تھا۔ابتداء میں لوگ چونکہ زیادہ تر ایک دوسرے کے قریب رہتے تھے اس لیے ایک آدھ لفظ سے زیادہ کا فرق نہیں پڑتا تھا۔یہ خالصتاً لسانی معاملہ تھا لیکن قبائل مسلسل بکھرتے رہے اور ایک دوسرے سے الگ ہوتے رہے۔اس سے دیوتاؤں کی پرستش کے انداز بھی بدلتے گئے۔حالانکہ یہ وہی پرانے دیوتا تھے جنہیں وہ اپنے ساتھ لائے تھے۔اس سے دیومالاؤں اور ان کی مذہبی رسومات میں برائے نام تبدیلیاں آتی گئیں۔ان کے مقدس منصب میں بھی کمی بیشی ہوتی گئی۔اسی طرح ثقافت کی لمبے عرصے کی سست رفتار ترقی اور ایک مضبوط سیاسی طبقے کی بڑھتی ہوئی سیاسی قوت نے اپنے ہمسایوں پر ایسی ضرب لگائی کہ وہ اس قوم میں شامل ہو گئے۔اس میں شامل ہونے والے لوگوں نے اپنے خداؤں کو اٹھا پھینکا۔بالکل ایسے ہی جیسے اپنی زبان کو۔وہ نئی قوم میں شامل ہو گئے۔اور پھر یہ ہوا کہ وہی قدیم دیوتا جن کی پرستش ان کے بکھر جانے سے پہلے ان کے آباؤ اجداد کرتے تھے، اب زبان اور مذہبی اشکال میں اثر انداز ہوں گے۔ان کے آبائی خدا اور نئے خدا آپس میں گڈ مڈ ہو جائیں گے۔ان قبیلوں کی اصل شناخت پہچان کے قابل نہ رہے گی۔اب وہ اپنی نئی پہچان میں عظیم قومی عبادت گاہ میں خود مختار مقدس ہستیوں کے پہلو بہ پہلو جا بیٹھیں گے۔

ایک دوسرے کے نقلی دیوتا عرصہ قدیم سے الگ رہتے ہوئے قبیلوں کے انضمام کے نتیجہ میں ظاہر ہوا کہ جینس Janus جو پی ٹر Jupitar کے مقابل ہے اور ڈیانا یا جانا Jana رومن مذہب میں جونو کے برابر ہے۔کم از کم یہ امر رائے سے زیادہ نظریہ ظاہر ہوتا ہے۔اس نظریہ کو جدید دانش وروں کی پذیرائی بھی حاصل ہے کہ جینس Janus دراصل کچھ بھی نہیں تھا۔وہ حفاظت کے لیے صرف دروازوں کا خدا تھا۔صاحب اہمیت اور قابل احترام دیوتا جس کا رومن خداؤں کے خدا اور عوام کے باپ کی طرح احترام کرتے تھے۔انہیں ایسی زندگی کا آغاز کرنا چاہیے تھا جس میں

بے شک عاجزی ہو قابل احترام ہو۔ایسے خداؤں کے دربان رکھنا کچھ اچھا نہیں لگتا تھا۔بہرحال اتنا اچھا اختتام اتنے برے آغاز پر منتج تھا۔کافی حد تک ممکن ہے کہ ''دروازے'' کے لفظ Janus کے نام سے حاصل کیا ہو اور اس کے علاوہ اس کا اپنا کوئی نام نہ ہو۔اس نقطہ نظر کو لفظ ''دروازہ Janua'' سے مزید تقویت ملتی ہے۔دروازے کے لیے ہندوستان کے آریائی خاندانوں سے لے کر آئر لینڈ تک یہی لفظ مستعمل ہے۔سنسکرت میں اسے ''دَر Dur''، یونانی زبان میں ''دَرا Thura''، جرمن زبان میں ''ترَ Tur''، انگریزی میں ''ڈور Door''، قدیم آئرش میں ''ڈورس Dorus'' اور لاطینی زبان میں ''فورس Foris'' کہا جاتا ہے۔''دروازے Door'' کے اس عام سے لفظ، جس میں وہ اپنی آریائی برادری کے ساتھ اشتراک رکھتے تھے اپنے لیے ''Janua'' ہی کا لفظ استعمال کرتے تھے۔اس لفظ کی مطابقت ہندی یورپی کلام وزبان میں کوئی لفظ نہیں ہے۔یہ لفظ ''جینس Janus'' کا صفاتی مشتق ہے۔میرا اندازہ ہے کہ رسمی طور پر ''جینس Janus'' کے تصور اور علامت کا تعلق بڑے دروازے Main Door سے قائم کیا جاتا تھا تا کہ لوگوں کا داخلہ عظیم دیوتاؤں کے تحفظ میں رہے۔زیر تحفظ دروازہ کو ''جینوا فورس Janua Foris'' کہا جاتا ہے۔یہ دروازہ ''جینن ون Januan'' کہلاتا ہے۔یہ مرکب ''جینوا Janua'' میں مزید مختصر کیا جا سکتا ہے۔اس عمل سے جینوا یا عمومی طور پر مخصوص دروازہ ایک آسان اور فطری تبدیلی ہے جس کی حفاظت خواہ ''جینس Janus'' کا تصور کرتا ہو یا نہیں۔

میری قیاس آرائی میں کوئی سچائی ہو یا نہ ہو یہ جینس کے دوسروں Double Head کی تشریح کرتی ہے جس کو دیو مالاؤں کے ماہرین نے عرصہ قدیم سے استعمال کیا ہے۔جب گھر اور شہر کے دروازہ کی حفاظت معمول کی کاروائی بن جاتی ہے تو اس کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ دربان خدا دونوں اطراف میں ایک ہی وقت میں دروازے سے پہلے اور اس کے پیچھے دیکھ سکتا ہو تا کہ کوئی بھی چیز اس کی نظر سے چھپی نہ رہے۔مقدس دربان اگر ہمیشہ ایک ہی سمت میں دیکھتا ہو تو یہ تصور کیا جا سکتا ہے کہ اس کے عقب میں کیا کچھ برا ہو سکتا ہے۔روم میں جینس کے دو سروں Double Headness کی تشریح کی تصدیق سوری نام Surinam کے بش نیگروز Bush Negroes کے بت گاؤں کے دروازے پر حفاظت کے لیے دوسرے Double Headed ہی ہوتے تھے۔یہ بت لکڑی کے ٹکڑے ہوتے تھے جن کے دونوں طرف

مسخ شدہ انسانی شکلیں کندہ کی جاتی تھیں۔یہ بت کسی دروازے کے نیچے ہوتا تھا جس کی بنیاد دو ترچھی سلاخوں پر ہوتی تھی۔عام طور پر بت کے قریب ہی ایک سفید چیتھڑا پڑا ہوتا تھا جس کا مقصد شیطان کو دور رکھنا ہوتا تھا۔اور کبھی بت کے پاس ایک چھڑی پڑی ہوتی تھی جو کہ بگدر یا کسی ہتھیار کی علامت ہوتی تھی۔مزید، ترچھی سلاخوں میں ایک لکڑی کی گیلی لٹکائی جاتی تھی جس کی افادیت یہ تھی کہ دروازے میں سے گزرتے ہوئے کسی بدروح کے گزرتے ہوئے سر پر لگے۔سوری نام میں حبشیوں کے گاؤں کے دروازے پر اس طرح کے دوسرے Double headed بت کی جینس Janus کے تصور کے ساتھ قریبی مماثلت ہے۔رومی دربان ایک ہاتھ میں چھڑی اٹھا رکھتے تھے اور دوسرے میں چابی۔دوسرے Double Headed دربان اس بات کا اظہار کرتے تھے کہ محافظ خدا ہوشیار ہیں۔اس تشریح پر شک کرنے کی زیادہ گنجائش نہیں ہے۔محافظ خداؤں کی نظر اپنے روحانی دشمنوں پر ہوتی تھی خواہ وہ ان کے سامنے ہوں یا ان کے پیچھے۔وہ ہمیشہ دشمنوں کو بگدر سے مار دینے کے لیے تیار رہتے تھے۔اگر ہم اووِڈ Ovid کی بات پر یقین کریں تو ہم غیر تسلی بخش تشریحات سے نمٹ سکتے ہیں۔ضدی جینس Janus بے صبرے رومن محققین کے اعصاب پر چھایا ہوا۔

اگر ان نتائج کا اطلاق نیمی کے پادری پر کیا جائے تو ہم فرض کر سکتے ہیں کہ وہ ڈیانا کے ساتھ مباشرت کرتا تھا۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ دراصل ڈیانس Dianus یا جینس Janus ہی تھا اور جوپیٹر Jupitar نہیں تھا۔ان دیوتاؤں کے درمیان بہت ہی سطحی سا فرق تھا۔اگر ہم ان کے ناموں کے فرق کے چکر میں نہ پڑیں اور عملی طور پر خداؤں کے آسمانی طاقت کے طور پر لازمی اعمال کو نہ چھوڑیں تو گرج چمک اور برگد ہی رہ جاتے ہیں۔اس لیے یہ ضروری تھا کہ نیمی میں انسانوں کا ترجمان رہتا ہو جیسا کہ ہمیں یقین ہے کہ برگد کے ذخیروں میں نیمی کا پادری رہتا تھا۔اس کا جنگلوں کے بادشاہ کا خطاب اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ اس کے مخدوم دیوتا کا کردار شاخ زریں کو توڑ لینا تھا۔پادری کی اپنی زندگی مقدس درخت کے ساتھ بندھی ہوئی تھی۔اس طرح نہ صرف اس نے برگد کی خدمت کی بلکہ برگد کے آریائی خدا کا روپ دھار لیا۔برگد کے خدا کے طور پر وہ لازمی طور پر زمین کی زرخیزی، انسانوں اور جانوروں کی زیادہ پیدائش کا باعث تھا، مزید جیسا کہ خدائے برگد آسمانوں کا خدا بھی تھا، گرج چمک کا، بارش کا بھی۔بہت سے دوسرے مقدس

بادشاہوں کی طرح وہ ابر، رعد و برق کا اہتمام کرتا تھا کہ مناسب موسموں میں کھیتوں اور باغوں پر برسیں اور باغات اور سبزہ زار زیادہ سے زیادہ ثمر بار ثابت ہوں۔ ایسی طاقت کے حامل عنصر کا بڑا اہم تشخص تھا۔ ہم نے دیکھا کہ اٹلی میں ایک قدیم مندر کے متعلق کلاسیکل ادیبوں نے ثابت کیا کہ وہ عظیم زیارت گاہ تھی۔ حتیٰ کہ شمپین Champaign کی سلطنت جو کئی چھوٹے چھوٹے قبیلوں میں تقسیم شدہ تھی اس میں بھی برگد کے مقدس ذخیرے ان کے مشترکہ احترام اور احتیاط کے مستحق تھے۔ کمبوڈیا Camobdia کے بادشاہ آگ اور پانی کے بادشاہوں کو قربانیاں پیش کرتے تھے۔ یہ قربانیاں دور دراز گہرے جنگلوں میں پیش کی جاتی تھیں تاکہ ہم یہ یقین کر سکیں کہ وسیع لاطینی میدانوں پر اٹلی کے زائرین کے قدموں کے نشان دیکھ سکیں۔ وہ زائرین جو Appenines کی غیر واضح لکیر اور گہرے نیلے سمندر کے کنارے کھڑے ہوں۔ ان کے سامنے کہسار ایلبان سر اٹھاتا ہو جو نیمی کے پراسرار پادری کا ٹھکانہ تھی اور جو جنگلوں کا بادشاہ تھا۔ سبز جنگلات، رکے ہوئے پانیوں اور اکیلی پہاڑیوں میں قدیم آریائی لوگ برگد اور رعد و برق کی پرستش کرتے تھے۔ آسمانوں سے پانی ڈراوُڈی Druidical انداز میں برستا تھا۔ بہت بڑے سیاسی اور دانش کے انقلاب نے لاطینی مذہب کو جنگل سے شہر میں منتقل کر دیا اور نیمی سے روم Rome کو۔"

Dianus and Diana

IN THIS CHAPTER I propose to recapitulate the conclusions to which the enquiry has thus far led us, and drawing together the scattered rays of light, to turn them on the dark figure of the preiest of Nemi.

We have found that at an early stage of society men, ignorant of the secret processes of nature and of the narrow limits within which it is in our power to control and direct them; have commonly arrogated to themselves functions which in the present state of knowledge we should deem superhuman or divine. The illusion has been fostered and maintained by the same causes which begot it, namely, the marvelous order and uniformity with which nature conducts her operations, the wheels of her great machine revolving with a smoothness and precision which enable the patient observer to anticipate in general the season, if not the very hour, when they will bring round the fulfillment of his hopes or the accomplishment of his fears. The regularly recurring events of this great cycle, or rather series of cycles, soon stamp themselves even on the dull mind of the savage. He enforces them, and foreseeing them mistakes the desired recurrence for an effect of his own will, and the dreaded recurrence for an effect of the will of his enemies. Thus the springs which set

the vast machine in motion, though they lie far beyond our ken, shrouded in a mystery which we can never hope to penetrate, appear to ignorant man to lie within his reach: he fancies he can touch them and so work by magic art all manner of good to himself and evil to his foes. In time the fallacy of this belief becomes apparent to him: he discovers that there are things he cannot do, pleasures which he is unable of himself to procure, pains which even the most potent magician is powerless to avoid. The unattainable good, the inevitable ill, are now ascribed by him to the action of invisible powers, whose favour is joy and life, whose anger is misery and death. Thus magic tends to be displaced by religion, and the sorcerer by the priest. At this stage of thought the ultimate causes of things are conceived to be personal beings, many in number and often discordant in character, who partake of the nature and even of the frailty of man, though their might is greater than his, and their life far exceeds the span of his ephemeral existence. Their sharply-marked individualities, their clear-cut outlines have not yet begun, under the powerful solvent of philosophy, to melt and coalesce into that single unknown substratum of phenomena which, according to the qualities with which our imagination invests it, goes by one or other of the high-sounding names which the wit of man has devised to hide his ignorance. Accordingly, so long as men look on their gods as beings akin to themselves and not raised to an unapproachable height above them, they believe it to be possible for those of their own number who surpass their fellows to attain to the divine rank after death or even in life.

Incarnate human deities of this latter sort may be said to halt midway between the age of magic and the age of religion. If they bear the names and display the pomp of deities, the powers which they are supposed to weild are commonly those of their predecessor the magician. Like him, they are expected to guard their people against hostile enchantments, to heal them in sickness, to bless them with offspring, and to provide them with an abundant supply of food by regulating the weather and performing the other ceremonies which are deemed necessary to ensure the fertility of the earth and the multiplication of animals. Men who are credited with powers so lofty and far-reaching naturally hold the highest place in the land, and while the rift between the spiritual and the temporal spheres has not yet widened too far, they are supreme in civil as well as religious matters; in a word, they are kings as well as gods. Thus the divinity which hedges a king has its roots keep down in human history, and long ages pass before these are sapped by a profounder view of nature and man.

In the classical period of Greek and Latin antiquity the reign of kings was for the most part a thing of the past; yet the stories of their lineage, titles, and pretensions suffice to prove that they too claimed to rule by divine right and to exercise superhuman powers. Hence we may without undue temerity that the King of the Wood at Nemi, though shorn in later times of his glory and fallen on evil days, represented a long line of sacred kings who had one received not only the homage but the adoration of their subjects in return for the manifold blessings which they were supposed to dispense. What little

were known of the functions of Diana in the Arician grove seems to prove that she was there conceived as a goddess of fertility, and particularly as a divinity of child-birth. It is reasonable, therefore, to suppose that in the discharge of these important duties she was assisted by her priest, the two figuring as King and Queen of the Wood in a solemn marriage, which was intended to make the earth gay with the blossoms of spring and the fruits of autumn, and to gladden the hearts of men and women with healthful offspring.

If the priest of Nemi posed not merely as a King, but as a god of the grove, we have still to ask, what diety in particular did he personate? The answer of antiquity is that he represented Vibius we know little more than the name. A clue to the mystery is perhaps supplied by the Vestal fire which burned in the grove. For the perpetual holy fires of the Aryans in Europe appear to have been commonly kindled and fed with oak-wood, and in Rome itself, not many miles from Nemi, the fuel of the Vestal fire consisted of oaken sticks or logs, as has been proved by a microscopic analysis of the charred embers of the Vestal fire, which were discovered by Commendatore G. Boni in the course of the memorable excavation which he conducted in the Roman forum at the end of the nineteenth century. But the ritual of the various Latin towns seems to have been marked by great uniformity; hence it is reasonable to conclude that wherever in Latium a Vestal fire was maintained, it was fed, as at Rome, with wood of the sacred oak. If this was so at Nemi, it becomes probable that the hallowed grove there consisted of a natural oak-wood and that

therefore the tree which the King of the Wood had to guard at the peril of his life was itself an oak; indeed, it was from an evergreen oak, according to Virgil, that Aeneas plucked the Golden Bough. Now the oak was the sacred tree of Jupiter, the supreme god of the Latins. Hence it follows that the King of the Wood, whose life was bound up in a fashion with an oak, personated no less a deity than Jupiter himself. At least the evidence, slight as it is, seems to point to this conclusion. The old Alban dynasty of the Silvii or Woods, with their crown of oak leaves, apparently aped the style and emulated the powers of Latin Jupiter, who dwelt on the top of the Alban Mount. It is not impossible that the King of the Wood, who guarded the sacred oak a little lower down the mountain, was the lawful successor and representative of this ancient line of the Silvii or Woods. At all events, if I am right in supposing that he passed for a human Jupiter, it would appear that Virbius? with whom legend identified him, was nothing but a local form of Jupiter, considered perhaps in his original aspect as a god of the green-wood.

The hypothesis that in later times at all events the King of the Wood played the part of the oak god Jupiter, is confirmed by an examination of his divine partner Diana. For two distinct lines of argument converge to show that if Diana was a queen of the woods in general, she was at Nemi a goddess of the oak in particular. In the first place, she bore the title of Vesta, and as such presided over a perpetual fire, which we have seen reason to believe was fed with oak-wood. But a goddess of fire is not far removed from a goddess of the fuel

which burns in the fire; primitive thought perhaps no sharp line of distinction between the blaze and the wood that blazes. In the second place, the nymph Egeria at Nemi appears to have been merely a form of Diana, and Egeria is definitely said to have been a Dryad, a nymph of the oak. Elsewhere in Italy the Goddess had her come on oak-clad mountains. Thus Mount Algidus, a spur of the Alban hills, was covered in antiquity with dark forests of oak, both of the evergreen and the deciduous sort. In winter the snow lay long on these cold hills, and their gloomy oak-woods were believed to be a favourite haunt of Diana, as they have been of brigands in modern times. Again, Mount Tifata, the long abrupt ridge of the Apennines which looks down on the Campanian plain behind Capua, was wooded of the old with evergreen oaks, among which Diana had a temple. Here Sulla thanked the goddess for his victory over the Marians in the plain below, attesting his gratitude by inscriptions which were long afterwards to be seen in the temple. On the whole, then, we conclude that at Nemi the King of the Wood personated the oak-god Jupiter and mated with the oak-goddess Diana in the sacred grove. An echo of their mystic union has come down to us in the legend of the loves of Numa and Egeria, who according to some had their trysting-place in these holy woods.

To this theory it may naturally be objected that the divine consort of Jupiter was not Diana but Juno, and that if Diana had a mate at all he might be expected to bear the name not of Jupiter, but of Dianus or Janus, the latter of these forms being merely a corruption of the former. All this is true, but

the objection may be parried by observing that the two pairs of deities, Jupiter and Juno on the one side, and Dianus and Diana, or Janus and Jana, on the other side, are merely duplicates of each other, their names and their functions being in substance and origin identical. With regard to their names, all four of them come from the same Aryan root Dl, meaning " bright" which occurs in the names of the corresponding Greek deities, Zeus and his old female consort Dione. In regard to their functions, Juno and Diana were both goddess of fecundity and childbirth, and both were sooner or later identified with the moon. As to the true nature and functions of Janus the ancients themselves were puzzled; and where they hesitated, it is not for us confidently to decide. But the view mentioned by Varro that Janus was the god of the sky is supported not only by the etymological identity of his name with that of the sky-god Jupiter, but also by the relation in which he appears to have stood to Jupiter's two mates, Juno and Juturna. For the epithet Junonian bestowed on Janus points to a marriage union between the two deities; and according to one account Janus was the husband of the water-nymph Juturna, who according to others was beloved by Jupiter. More-over, Janus, like Jove, was regularly invoked, and commonly spoken of merely by the logic of the learned St. Augustine, but by the piety of a pagan worshipper who dedicated an offering to Jupiter Dianus. A trace of his relation to oak may be found in the oak-woods of the Janiculum, the hill on the right bank of the Tiber, where Janus is said to have resigned as a king in the remotest ages of Italian history.

Thus, if I am right, the same ancient pair of deities was variously known among the Greek and Italian peoples as Zeus and Dione, Jupiter and Juno, or Dianus (Janus) and Diana (Jana), the names of the divinities being identical in substance, though varying in form with the dialect of the particular tribe which worshipped them. At first, when the peoples dwelt near each other, the difference between the deities would be hardly more than one of name; in other words, it would be almost purely dialectical. But the gradual dispersion of the tribes, and their consequent isolation from each other, would favour the growth of divergent modes of conceiving and worshipping the gods whom they had carried with them from their old home, so that in time discrepancies of myth and ritual would tend to spring up and thereby to convert a nominal into a real distinction between the divinities. Accordingly when, with the slow progress of culture, the long period of barbarism and separation was passing away, and the rising political power of a single strong community had begun to drawn or hammer its weaker neighbours into a nation, the confluent peoples would throw their gods, like their dialects, into a common stocks; and thus it might come about that the same ancient deities, which their forefathers had worshipped together before the dispersion, would now be so disguised by the accumulated effect of dialectical and religious divergencies that their original identity might fail to be recognized, and they would take their places side by side as independent divinities in the national pantheon.

The duplication of deities, the result of the final fusion

of kindred tribes who had long lived apart, would account for the appearance of Janus beside Jupiter, and of Diana or Jana beside Juno in the Roman religion. At least this appears to be a more probable theory than the opinion, which has found favour with some modern scholars, that Janus was originally nothing but the god of doors. That a deity of his dignity and importance, whom the Romans revered as a god of gods and the father of his people, should have started in life as a humble, though doubtless respectable, doorkeeper appears very unlikely. So lofty an end hardly consorts with so lowly a beginning. It is more probable that the door (janua) got its name from Janus than that he got his name from it. This view is strengthened by a consideration of the word janua itself. The regular word for door is the same in all the languages of the Aryan family from India to Ireland. It is dur in Sanscrit, thura in Greek, tur in German, door in English, dorus in old Irish, and foris in Latin. Yet besides this ordinary name for door, which the Latins shared with all their Aryan brethren, they had also the name Janua, to which there is no corresponding term in any Indo-European speech. The word has the appearance of being an adjectival form derived from the noun Janus. I conjecture that it may have been customary to set up an image or symbol of Janus at the principal door of the house in order to place the entrance under the protection of the great god. A door thus guarded might be known as a janua foris, that is, a Januan door, and the phrase might in time be abridged into janua, the noun foris being understood but not expressed. From this to the use of janua to designate a door in

general, whether guarded by an image of Janus or not, would be an easy and natural transition.

If there is any truth in this conjecture, it may explain very simply the origin of the double head of Janus, which has so long exercised the ingenuity of mythologists, When it had become customary to guard the entrance of houses and towns by an image of Janus, it might well be deemed necessary to make the sentinel god look both ways, before and behind, at the same time, in order that nothing should escape his vigilant eye. For it the divine watchman always faced in one direction, it is easy to imagine what might have been wrought with impunity behind his back. This explanation of the double-headed Janus at Rome is confirmed by the double-headed idol which the Bush Negroes in the interior of Surinam regularly set up as a guardian at the entrance of a village. The idol consists of a block of wood with a human face rudely carved on each side; it stands under a gateway composed of two uprights and a cross-bar. Beside the idol generally lies a white rag intended to keep off the devil; and sometimes there is also a stick which seems to represent a bludgeon or weapon of some sort. Further, from the cross-bar hangs a small log which serves the useful purpose of knocking on the head any evil; spirit who might attempt to pass through the gateway. Clearly this double-headed fetish at the gateway of the Negro villages in Surinam bears a close resemblance to the double-headed images of Janus which, rasping a stick in one hand and a key in the other, stood sentinel at Roman gates and doorways; and we can hardly doubt that in both cases the

heads facing two ways are to be similarly explained as expressive of the vigilance of the guardian god, who kept his eye on spiritual foes behind and before, and stood ready to bludgeon them on the spot. We may, therefore, dispense with the tedious and unsatisfactory explanations which, if we may trust Ovid, the wily Janus himself fobbed off an anxious Roman enquirer.

To apply these conclusions to the priest of Nemi, we may suppose that as the mate of Diana he represented originally Dianus or Janus rather than Jupiter, but that the difference between these deities was of old merely superficial, going little deeper than the names, and leaving practically unaffected the essential functions of the god as a power of the sky, the thunder, and the oak. It was fitting, therefore, that his human representative at Nemi should dwell, as we have seen reason to believe he did, in an oak grove. His title of King of the Wood clearly indicates the sylvan character of the deity whom he served; and since he could only be assailed by him who had plucked the bough of a certain tree in the grove, his own life might be said to be bound up with that of the sacred tree. Thus he not only served but embodied the great Aryan god of the oak; and as an oak-god he would be deemed essential to the fertility of the earth and the fecundity of man and beast. Further, as the oak-god was also a god of the sky, the thunder, and the rain, so his human representative would be required, like many other divine kings, to cause the clouds to gather, the thunder to peal, and the rain to descend in the due season, that the fields and orchards might bear fruit and

the pastures be covered with luxuriant herbage. The required possessor of power so exalted must have been a very important personage; and the remains of buildings and of votive offerings which have been found on the site of the sanctuary combine with testimony of classical writers to prove that in later times it was one of the greatest and most popular shrines in Italy. Even in the old days, when the Champaign country around was still parceled out among the petty tribes who composed the Latin League, and sacred grove is known to have been an object of their common reverence and care. And just as the kings of Cambodia used to send offerings to the mystic kings of Fire and Water far in the dim depth of the tropical forest, so, we may well believe, from all sides of the broad Latain plain the eyes and footsteps of Italian pilgrims turned to the quarter where, standing sharply out against the faint blue line of the Apennines or the deeper blue of the distant sea, the Alban Mountain rose before them, the home of the mysterious priest of Nemi, the King of the Wood. There, among the green woods and beside the still waters of the lonely hills, the ancient Aryan worship of the god of the oak, the thunder, and the dripping sky lingered in its early, almost Druidical form, long after a great political and intellectual revolution had shifted the capital of Latin religion from the forest to the city, from Nemi to Rome.

اطلاقی تجزیہ

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا
(غالب)

ڈائی نس اور ڈیانا کی کہانی دیو مالائی ہے۔اس تصوراتی کہانی کا بنیادی سبب ایسے حقائق کا اظہار وتشریح ہے جو براہ راست نہیں کی جا سکتی۔اس کے لیے بالواسطہ طریق ہی لازم ہے۔یہ دلچسپ تصوراتی کہانی انسانی ذہن کے اندر کی دنیا اور باہر کی دنیا کو باہم مربوط کرتی ہے۔عکس وجود کا ثبوت دیتا ہے۔یہ انسانی فطرت کی مجبوری ہے کہ سر کی کھوپڑی میں چھپا ہوا دماغ اور اس کی صلاحیت یعنی ذہن کسی کو نظر نہیں آتا۔ان کی کارکردگی کا کوئی جائزہ نہیں لے سکتا۔ان کی فکری گہرائی اور پھیلاؤ کی وسعتوں کا کوئی اندازہ نہیں لگا سکتا۔ہاں البتہ باہر کی دنیا،وجود کی دنیا،طبیعات کی دنیا ایسا واسطہ ہے جس کے ذریعہ انسان اپنے ذہن کی تشریح بھی کرتا ہے اور کائنات کی بھی۔

نیمی کا تصوراتی جنگل انسان کے ابتدائی یعنی غیر ارتقاء شدہ ذہن کا استعارہ ہے جس کو کہانی کی شکل میں پیش کر دیا گیا ہے۔نیمی کے جنگل میں رات کے اندھیروں میں اور برگد کے جنگلوں پر سیاہ لباس پہنے ایک پادری ہر رات اترتا ہے۔وہ اس زمانے میں بدکاری کی علامت سمجھا جاتا تھا کیونکہ نہ صرف وہ رات کے اندھیروں میں آتا تھا بلکہ سیاہ لباس پہن کر بھی۔اندھیرا اور سیاہ لباس کسی برائی ہی کی علامت ہو سکتے تھے۔ادب میں اب بھی اس رنگ کو غم،حزن،پریشانی،مایوسی وغیرہ کی علامت کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔نیمی کے جنگلوں میں حیات اپنے پورے وفُور کے ساتھ اترتی تھی اور آباد تھی۔سبز برگد کے کالے جنگلوں میں حیات کی ہر چیز موجود تھی۔انسان، حیوان،چرند،پرند،حشرات الارض کے علاوہ جنات،بھوت،پریاں،پچھل پیریاں وغیرہ آباد تھے۔

برگد کے سیاہ جنگلوں میں حیات کا یہ ذکر بہت ہی ناکافی ہے۔اس کی درست فہم اس بات سے ممکن ہے کہ انسانی ذہن برگد کے اندر کی آبادیوں کی نسبت زیادہ آباد ہوتا ہے بلکہ لامحدود حد تک۔

زمین کے سرد ہونے کے بعد زمین پر برفانی تودوں نے جگہ لے لی۔انہی برفانی تودوں کے نیچے زمین ٹھنڈی بھی ہوتی رہی اور زرخیز بھی۔اسی عمل میں برف اور زمین کے تفاعل کے نتیجہ میں ہوائیں، Gases پیدا ہوتی رہیں اور ان کے کیمیائی عمل سے زندہ خلیوں نے جنم لیا جن میں درخت بھی تھے اور انسان وحیوان بھی۔ان کی ابتدائی شکل جیلی کے لیس دار لوتھڑوں کی سی تھی۔وہ اس طرح متحرک نظر آتے تھے جیسے کوئی چیز پھڑکتی تھرکتی ہے۔ارتقائی عمل سے وہی خلیے اور لوتھڑے وجود اور نقوش کی شکل اختیار کر گئے اور زمین پر حیات رونق افزاء ہوئی۔

اس سب عمل میں انسان کی ذہنی صلاحیت کی مجبوری تھی کہ وہ جن چیزوں کا مشاہدہ کرے، ان کی تشریح بھی کرے۔یہ ابتدائی زمانہ تھا اور وہ بھی غیر ارتقاء شدہ۔انسان کو اردگرد کی چیزیں، ہوائیں، طوفان، آندھیاں، سیلاب، زلزلے اور اس طرح کی قدرتی آفات خوف زدہ کر دیتی تھیں۔ان کے ذریعہ انسان پر مصیبت اور موت وارد ہوتی تھی۔ان کے پاس اس کا علاج تو نہ تھا مگر وہ اس کے خلاف کچھ نہ کچھ کرتے، سوچتے رہے۔ابتدائی تہذیبی مدارج کے مطالعہ سے ثابت ہوتا ہے کہ جس طرح غیر حقیقی مخلوق برگد کے جنگلوں میں بسنے والی مخلوق تصور کی جاتی تھی اسی طرح انسانی ذہن میں جادوگری کے جنگل بسائے گئے۔یہی جادوگری اپنے ارتقائی مدارج طے کرتے ہوئے مذاہب کی بنیاد بن گئی۔تاہم انسانی ذہن عقیدہ سے دلیل کی طرف سفر کرتا رہا اور عہد جدید میں سائنس کی دنیا میں جا پہنچا۔پھر بھی یہ حقیقت ہے کہ سائنسی ترقی کے باوجود مذاہب سے لوگ اسی طرح عقیدت کا اظہار کرتے ہیں جس طرح پہلے کرتے تھے۔اسی طرح عبادت اور دعائیں مانگتے ہیں جس طرح ابتدائے حیات میں مانگتے تھے۔مذہب سائنسی ترقی کے باوجود اپنی حیثیت قائم رکھے ہوئے ہے۔

اس تصوراتی کہانی میں بہت سے دیو مالائی کردار نظر آتے ہیں۔وہ لاطینی امریکہ، یورپ اور یونان کے فاصلوں پر ہونے کے باوجود ایک ہی طرح کے لگتے بھی ہیں اور ایک ہی طرح کے کردار بھی ادا کرتے ہیں۔انسانوں کی امنگیں، آرزوئیں، ارمان، دعائیں اور خوف وغیرہ لاطینی امریکہ، یورپ اور یونان میں ایک ہی طرح کی ہو سکتی تھیں۔لہٰذا ان کی تسکین و

تدارک کے لیے بھی اسی طرح کے خداؤں دیوتاؤں اور دیویوں کی ضرورت تھی۔انسان نے یہی کیا اور اپنی ضرورت کے خداؤں، دیوتاؤں اور دیویوں کو اپنے تصورات میں پیدا کیا۔عہد جدید میں قدیم دیومالاؤں کے مطالعہ سے اس تشریح کے ثبوت حاصل کیے جا سکتے ہیں۔

افریقہ جیسے علاقے جو یورپ اور لاطینی امریکہ سے کسی قسم کا تعلق، پہچان یا واقفیت نہ رکھتے تھے، وہاں بھی انسانوں نے اپنے خوف پر قابو پانے اور حفاظت کا بندوبست کرنے کے لیے ایسی ہی دیومالائیں تخلیق کر رکھی تھیں۔افریقہ میں ایک قدیم ریاست میں ''سوری نام'' نامی بُت شہر کی حفاظت کرتا تھا۔اس کے دو سر تھے۔دوسر Double Headed ہونے کا سبب یہ تھا کہ وہ شہر کی دشمن طاقتوں کو ہر طرف سے دیکھ سکے۔اس لٹکے ہوئے بت کے نیچے لکڑی کی ایک بہت بڑی گیلی لٹکائی گئی تھی۔اس کو لٹکانے کا مقصد یہ تھا کہ اگر کوئی دشمن یا شیطانی طاقت شہر میں داخل ہونے کی کوشش کرے تو وہ گیلی اس طاقت کو وہیں کچل کے رکھ دے گی۔یہ سارے اہتمام خوف سے نجات اور حفاظت کے لیے اہتمام کی آرزوؤں کی طرح تھے۔

زیر تجزیہ ترجمہ اور موضوع میں سب سے اہم کردار برگد کے درخت کا ہے۔یہ بہت بڑا اور پھیلا ہوا درخت ہوتا ہے۔اس کے پتے موٹے اور طاقت ور ہوتے ہیں۔تھوڑی بہت ہوا یا کسی اور قوت سے آسانی سے ٹوٹتے بھی نہیں۔سال بھر میں ہرے بھرے رہتے ہیں۔چاروں موسموں کے باوجود اس درخت پر خزاں نہیں آتی۔اس کے پھیلاؤ کی وجہ سے بے شمار حیات اس کے اندر رہتی ہے۔اس حیات کو انسان کبھی درست انداز میں سمجھ سکتا ہے اور کبھی غیر مرئی طاقتوں کی طرح۔اس سے وہم، گمان اور ابہام پیدا ہوتا ہے۔پتوں میں سے گزرنے والی ہوا سے آوازیں پیدا ہوتی ہیں اور انسان سمجھتے ہیں کہ کوئی ماورائی مخلوق اس درخت کے اندر موجود ہے اور اس سے خوف زدہ ہو جاتے ہیں۔ان کے خوف کو زائل کرنے کا کوئی طریقہ بھی نہیں ہوتا۔برگد کی شاخ پر سے پرندہ اڑتا ہے اور بڑے بڑے موٹے پتے آپس میں ٹکرا کر زوردار تالیوں کی سی آواز پیدا کرتے ہیں تو انسان سمجھتے ہیں کہ جنات یا بھوت یا اس طرح کی دیگر مخلوقات مصروف عمل ہیں اور انسانوں کو نقصان پہنچانا چاہتی ہیں۔یہ درخت صرف زمین ہی سے اپنی خوراک حاصل نہیں کرتا بلکہ اس کے ٹہنوں میں سے ہوا میں جڑیں نکل پھیلتی ہیں اور براہ راست ہوا سے اپنی خوراک حاصل کرتی ہیں۔چونکہ اس درخت کا پھیلاؤ اور بڑا پن صرف زمینی خوراک پر گزر بسر نہیں کر سکتا اس

لیے ہوا فضاء سے براہ راست بھی حاصل کرتا ہے۔ جہاں تک اس درخت کی وجودی خصوصیات کی وجہ سے دیو مالاؤں نے جنم لیے، اسی طرح اس درخت کی مذاہب میں بھی بڑی اہمیت ہے۔ خاص طور سے بدھ مت کے پیغمبر گوتم بدھ برگد ہی کے درخت کے نیچے بیٹھے نروان کرتے رہے۔ اس کی اور بھی بے شمار مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ ابھی بھی درویشوں، اولیاؤں اور فقیروں کی درگاہوں کے اردگرد برگد کے درخت لگا دیے جاتے ہیں تا کہ زیادہ سے زیادہ زائرین ان کے سائے میں گرمی یا سردی سے محفوظ رہ سکیں۔

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

غالب

اس مضمون کا ترجمہ موضوع کی مناسبت سے ہے۔ چونکہ موضوع برگد کے درخت، اس کے اندر بسنے والی دنیا، دیو مالاؤں کے واقعات، خداؤں، دیوتاؤں، دیویوں کے کردار سب کے سب عہد جدید سے اس طرح متعلق نہیں ہیں جس طرح اپنے ارتقاء کے عہد میں قدیم زمانے سے متعلق تھے۔ ترجمہ کے عمل میں یہ سارے عوامل دشواریوں اور پیچیدگیوں ہی کی طرح تھے۔ حسب توفیق اور اپنے دستیاب تجربہ کی بنیاد پر راقم الحروف نے حتیٰ الامکان سادہ ترین ابلاغ کی اقدار کو پیش نظر رکھا۔ متن میں کمی بیشی یا ترمیم سے ہر چند گریز کیا گیا ہے تا کہ ذریعہ کے متن کی علمی اقدار کا ترجمہ کے متن میں اظہار ہو سکے۔

تعارف

جیمز جارج فریزر

James George Frazer

سر جیمز جارج فریزر کا تعلق سکاٹ لینڈ سے تھا اور وہ لندن میں اپنے خاندان کے ساتھ قیام پذیر تھے۔ انہوں نے برطانیہ میں اعلیٰ ترین اداروں میں تعلیم حاصل کی۔ ان کی توجہ مذاہب اور ان کے موازنہ یا مسابقہ کی طرف تھی۔ اس لحاظ سے انہوں نے دنیا کے لیے بہت ہی قابل قدر علمی خدمات سرانجام دی ہیں۔ مذاہب کو تعمیر کرنا اور ان پر عمل کرنا جس قدر آسان ہے، اسی قدر ان کی علمی تشریح مشکل ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ مذاہب کے ماننے والے لوگوں کی ایسی باتوں اور تجزیوں سے دل آزاری بھی ہوتی ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ دنیا کی آبادی کا بڑا حصہ کسی نہ کسی مذہب کو ماننے والوں کا ہے اور کوئی نہیں چاہتا ہے کہ ان کے مذہب کے تقدس کے خلاف کوئی بات کرے۔ مگر علمی لہریں اٹھتی چلتی رہتی ہیں۔ ان کا اثر یا رفتار بہت ہی سست سہی مگر اثر انگیز ہوتی ہے۔

سر جیمز نے مذاہب کے متعلق ''شاخِ زرّیں The Golden Bough'' تحقیق کی۔ اس تحقیق میں علم الانسان، علم عمرانیات، دیو مالاؤں کا مطالعہ، مختلف مذاہب کا مطالعہ اور موازنہ شامل ہیں۔ یہ کتاب جادو اور جادو سے مذہب اور مذہب سے بادشاہت تک کے ارتقاء کا احاطہ کرتی ہے۔ یہ کتاب ۱۸۹۰ء میں دو جلدوں میں چھپی اور سال ۱۹۰۰ء میں بارہ جلدوں میں۔۔ انہوں نے تحقیق اور تشریح کے ساتھ ناقابل تردید نظریہ سازی Theorization بھی کی۔ سر جیمز کی تشریحات کا تجزیہ چارلس ڈارون کے نظریہ جہد البقاء کے سیاق و سباق میں کیا جا

سکتا ہے۔ وہ بادشاہتوں پر کارل مارکس کی طرح حملہ آور ہوتے ہیں۔ حیات کی افزائش کے متعلق ان کا رویہ مکمل طور پر سیگمنڈ فرائیڈ کی انسانی، نفسیاتی اور جنسی تشریحات پر مبنی ہے۔ سر جیمز نے جتنا منفرد علمی کام کیا اس کی مثال علمی ورثہ میں نہیں ملتی۔ اپنے کام کی طرح وہ خود بھی بہت منفرد انسان تھے۔ ساری عمر تحقیق و تحریر میں بسر کر دی۔ پھر بھی ان کی خانگی زندگی بھی اچھی رہی۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ گھریلو زندگی میں امن و سکون کی وجہ سے وہ اتنا بڑا کام مکمل کر سکے۔ تاہم دلچسپ، حیران کن اور صدمے کی بات یہ ہے کہ سر جیمز اور ان کی اہلیہ چند گھنٹوں کے وقفے سے ایک دوسرے کے بعد اس دنیا سے رخصت ہوئے۔ ان کی آخری آرام گاہیں Ascension Parish Burial Ground in Cambridge, England میں ہیں۔ ان کی تصانیف میں درج ذیل شامل ہیں:-

-Creation and Evolution in Primitive Cosmogencies, and Other Pieces.

-The Fear of the Dead in Primitive Religion.

-Condorcet on the Progress of the Human Mind.

-Garnered Sheaves.

-The Growth of Plato's Ideal Theory.

-Myths of the Origin of Fire.

-Fasti, by Ovid.

-Devil's Advocate.

-Man, God, and Immortality.

-The Gorgon's Head and other Literary Pieces.

-The Worship of Nature.

-The Library, by Appollodorus.

-Folk-lore in the Old Testament.

-The Belief in Immortality and the Worship of the Dead.

-The Golden Bough.

-Pausanias, and other Greek sketches.

-Description of Greece, by Pausanias.

-The Golden Bough : a Study in Magic and Religion.

-Jan Harold Brunvard, American Folklore; An Encyclopedia.

کتابیات

- فکشن کا اسلوب، خالد محمود خان، ۲۰۱۴ء، بیکن بکس ملتان
- فنِ ترجمہ نگاری: نظریات، خالد محمود خان، ۲۰۱۴ء، بیکن بکس ملتان
- وداعِ جنگ، اشفاق احمد، جنوری ۱۹۶۰ء، یونائیٹڈ بک ڈپو لاہور
- انسانی تماشا، شفیق الرحمٰن، ۱۹۹۹ء، ماورا پبلشرز لاہور
- ہمیں چراغ ہمیں پروانے، قرۃ العین حیدر، ۱۹۵۸ء۔ مکتبہ جدید لاہور
- ادب نامہ ایران، مرزا مقبول بیگ، بیگ بدخشانی، ۲۰۰۰ء۔ نگارشات لاہور
- ایران نامہ، گوہر نوشاہی۔ بزم اقبال لاہور
- اسلام سے قبل (جاہلی عرب معہ سبعہ معلقات) یاسر جواد، امیر حسن نورانی، ۲۰۱۵ء نگارشات لاہور
- عرب دنیا، نجلا عزالدین، ۲۰۱۴ء، فکشن ہاؤس لاہور
- عربی ادب قبل از اسلام، ڈاکٹر خورشید رضوی، جون ۲۰۱۰ء، ادارہ اسلامیات لاہور
- عربی ادب کی تاریخ، محمد کاظم، ۲۰۰۴ء۔ سنگ میل پبلی کیشنز لاہور

- English Critical Essays.Edmund D. Jones. Oxford University Press.
- War & Peace (Leo Tolstoy). Constance Garnett.1972.Pan Books Ltd. London.
- The Golden Bough.Sir James George Frazer. Collier Books

New York.

- قومی انگریزی اردو لغت۔ اشاعت ۱۹۹۴ء۔ مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد
- فیروز اللغات۔ اشاعت ۲۰۰۷ء۔ فیروز سنز لاہور
- نور اللغات اول۔ اشاعت ۲۰۰۶ء۔ نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد

- A Dictionary of Urdu, Classical Hindi & English.2003.Sang-e-Meel Publications Lahore.
- The Oxford English Urdu Dictionary.2003.Oxford University Press.
- The Oxford English Urdu Dictionary.2009.Oxford University Press.
- English Grammar & Composition.Prof Aftab Ahmed.2014-2015.To The Point Publishers Lahore.
- Gem Practical Dictionary (Urdu to English) Mr. Saqlain Bhatti.Azhar Publishers Lahore.
- English Grammar & Composition. Imran Hashmi.Azeem AcademyLahore.

خالد محمود خان کی کتب

تراجم:

۱۔ ''آزادی کا طویل سفر''
(نیلسن منڈیلا کی آپ بیتی" A Long Walk to Freedom ")

۲۔ الکیمسٹ (پائلو کویلو کا ناول"Alchemist")

۳۔ ہٹلر کی محبوبہ (ایوابران: سوانح، شخصیت اور ڈائری)

افسانہ:

تیری کہانی میری

ڈراما:

ورق شاپ

خاکہ:

یادِ یارِ مہرباں

تحقیق و تنقید:

۱۔ فکشن کا اسلوب

۲۔ فن ترجمہ نگاری: نظریات

۳۔ فن ترجمہ نگاری: اصطلاحاتِ ترجمہ

۴۔ فن ترجمہ نگاری: لفظوں کی ثقافت کا نظریہ

۵۔ فن ترجمہ نگاری: اطلاقی جہات

۶۔ فن ترجمہ نگاری: تاریخِ ترجمہ

لغات:

۱۔ لغاتِ لسانیات

۲۔ لغاتِ ادب

خالد محمود خان

تصانیف

تحقیق و تنقید

☆ میٗر جی

میر تقی میٗر کے شعری کردار

☆ فکشن کا اسلوب

☆ مارکسی ادبی تنقید؛ تحقیق و ترجمہ

ٹیری ایگلٹن

☆ ب+ی تنقیدی Ãیت

☆ تنقیدی مطالعات

☆ Ã یہء تنقید

افریقی، امریکی مطالعات

☆ سوا¤ ادب

☆ قانون ساز ب دشاہ

حمّورابی

ترجمہ قوانینِ حمّورابی

☆ ہٹلر کی محبوبہ: سوانح اور ڈا ی

تحقیق و ترجمہ

علمِ ترجمہ

☆ فنِ ترجمہ نگاری: Ã یت

☆ فنِ ترجمہ نگاری، : لفظوں کی ثقافت کا Ã یہ

☆ فنِ ترجمہ نگاری: اطلاقی جہات

☆ فنِ ترجمہ نگاری* : ریخ ترجمہ

لُغاتیات

☆ لُغات ادبیات

☆ لُغات لسا* ت

☆ لُغات ترجمہ

تراجم

☆ آزادی کا طویل سفر

نیلسن منڈیلا کی آپ بیتی

☆ الکیمسٹ

* پ لوکوئیلھو* ول

☆* ی* ڈِ رمہر* ب ں

شخصی خاکہ

تخلیقی ادب

☆ تیری کہانی میری: افسانے

☆ ورق شاپ: ڈرامہ